

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

DANIELA CARVALHO DE AVELLAR

Partituras-acontecimento

Niterói
2020

DANIELA CARVALHO DE AVELLAR

Partituras-acontecimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito à titulação de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Campo de confluência: Estudos Críticos das Artes.

Orientador:

Prof Dr Ricardo Roclaw Basbaum

Niterói
2020

DANIELA CARVALHO DE AVELLAR

Partituras-acontecimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito à titulação de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Campo de confluência: Estudos Críticos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr Ricardo Roclaw Basbaum – UFF
(Orientador)

Prof Dr Pretextato Taborda Júnior – UFF

Profª Drª Maria Raquel da Silva Stolf – UDESC

Niterói
2020

RESUMO

Esta dissertação de alegado interesse por um exame crítico das artes propõe uma discussão a partir das chamadas partituras-acontecimento, prática comum aos artistas identificados com o movimento Fluxus, pertencente à vanguarda dos anos 60, mas sem perder de vista os problemas do mundo contemporâneo e a tentativa de criar oportunidades de intervenção e enfrentamento. Com foco nas partituras criadas pelo artista George Brecht, o presente escrito parte de aspectos identificados sobre este grupo, deslizando para a inserção de conceitos da filosofia, sobretudo a forma como o atributo performativo da linguagem foi tomado por autores pós-estruturalistas como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Judith Butler. O conceito de acontecimento também apresenta-se com relevância, visto que opto por uma tradução particular do termo partitura-acontecimento na língua portuguesa. Trago comentários sobre trabalhos de artistas contemporâneos onde identifico pontos de contato com meu objeto de pesquisa. Essas ressonâncias dão consistência às ideias que empreendo, em última análise algum aspecto peremptório da linguagem em contato com automatismos tecno-linguísticos típicos do mundo capitalista financeiro em que vivemos, como bem comenta o autor Franco “Bifo” Berardi.

PALAVRAS-CHAVE: fluxus; linguagem; performativo; crítica de arte.

ABSTRACT

This thesis has an avowed interest in a critical examination of arts and proposes a discussion based on the event scores, a common practice to the artists identified with the Fluxus movement, part of the avant-gard from the 60s, but without losing sight of the problems of contemporary world and the attempt to create opportunities for intervention. Focusing on the scores created by the artist George Brecht, the present writing starts from aspects identified about this group, sliding towards the insertion of philosophical concepts, especially the way in which the performative attribute of language was taken by post-structuralist authors such as Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida and Judith Butler. The concept of event is also relevant, since I choose to translate the term event-score in a particular way. This thesis brings comments on contemporary artists' works where I identify points of contact with my research object. These resonances give consistency to the ideas that I undertake, some peremptory aspect of language in contact with techno-linguistic automatisms typical of the financial capitalist world in which we live, as the author Franco "Bifo" Berardi puts it.

KEYWORDS: fluxus; language; performativity; art criticism.

AGRADECIMENTOS

Sabemos que um texto não é criado sozinho e faz-se necessária a presença de muitas mãos em obra; escrever é traçar uma linha de evasão fundante de outros mundos, já não mais pessoais, espaços infinitos – por isso o múltiplo:

Ao meu orientador, Ricardo Basbaum, pela compreensão sensível ao longo do processo, as inflexões e contribuições altamente necessárias e pela permanente inspiração.

À Raquel Stolf e Tato Taborda, por toparem compor esta banca que agrega interesses comuns e instigantes trocas de ideias.

A CAPES, pelo apoio financeiro concedido, em tempos onde isto deve ser devidamente comemorado.

Ao meu pai, Mario, quem hoje não pode me ver defendendo minhas ideias neste plano, mas que certamente ouve de algum outro lugar.

À Marisa, minha mãe, pelo apoio incondicional e generosidade que abunda por tantas vias.

Aos amigos que contribuíram tanto, direta ou indiretamente, ao longo: Ana, Bruno, Sofia, Henrique, PJ, Ivan, Wis, Mila, Carola, Matheus, Gabriel, Luana, Luiz, Lucas, Fred, Maria e tantos outros... com vocês a vida vale a pena.

Aos meus irmãos Rita, Miguel, Mariana e Marina. Por me mostrarem que é possível acreditar em muitas coisas.

Aos meus sobrinhos Pedro e João, por sempre me indicarem algum outro ponto de vista que torna a vida mais divertida.

A toda turma e professores do programa de formação (e deformação) gratuito da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Por tornarem 2019 respirável.

Aos alunos da Universidade Federal Fluminense que frequentaram os dois cursos referentes ao meu estágio de docência. A experiência da sala de aula cria mundos possíveis.

Ao grupo de pesquisa Sistemas sensíveis plástico-sonoro-discursivos-etc, pelo vínculo sustentado durante a pandemia.

À Beth, pela escuta psicanalítica que torna as coisas viáveis.

Às minhas avós, Therezinha e Lucinda, mulheres à frente de qualquer tempo.

Ao Otelo e ao Nanuk, felinos que me ensinam constantemente outras formas de dizer.

À Bel, pelas partilhas. A parceria e a paciência, a qualidade do tempo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Concerto For Clarinet, George Brecht, 1962.	29
Figura 2: Concert For Orchestra, George Brecht, 1962.	30
Figura 3: 3 Piano Pieces, George Brecht, 1962.	32
Figura 4: Drip Music (Drip Event), George Brecht, 1959-62.	33
Figura 5: George Brecht performing Drip Music em 1963.	34
Figura 6: Partitura textual de 4'33", John Cage, 1952.	34
Figura 7: Tuna sandwich, Yoko Ono, 1964.	44
Figura 8: Two Exercises, George Brecht, 1961.	46
Figura 9: Water Yam, George Brecht, 1963.	49
Figura 10: Water Yam, George Brecht, edição de 1972.	50
Figura 11: Truisms, Jenny Holzer, 1982.	54
Figura 12: It is Guns, Jenny Holzer, 2018.	55
Figura 13: Direction, George Brecht, 1963.	55
Figura 14: Three Lamp Events, George Brecht, 1961.	58
Figura 15: Motor Vehicle Sundown (Event), George Brecht, 1960.	71
Figura 16: Word Event, George Brecht, 1961.	77

Figura 17: Peça para leitura, J.-P. Caron, 2014.	78
Figura 18: Revanche, Agrippina R. Manhattan, 2018.	84
Figura 19: acordo de Emergência (still de video), Pedro Gallego, 2020.	103
Figura 20: Word Event (uma das realizações da partitura ocorrida em 1962), George Brecht, 1961.	109

SUMÁRIO

ALGUMAS INTRODUÇÕES

O QUE É?	13
DA ESCOLHA	15
DAS SESSÕES	18
DA TRADUÇÃO	20
LINGUAGEM COMO QUESTÃO	22

PRIMEIRO MOVIMENTO: FLUXOS DE PASSAGEM

UMA ESCUTA INAUDÍVEL?	26
A NOTAÇÃO OPERACIONAL EM CAGE	36
MEDITAÇÃO ESTENDIDA	41
ESPESSURA MÍNIMA	46
QUALQUER UM PODE SER UM POUCO FLUXUS	50

SEGUNDO MOVIMENTO: VIAJAR EM OUTRA DIREÇÃO

ATOS DE FALA	58
MÁQUINAS ABSTRATAS	60
O QUE DERRIDA QUER DE AUSTIN?	65
ITERABILIDADE: UMA CHAVE DE LEITURA?	68
CONTRIBUIÇÕES DE JUDITH BUTLER: PARTITURAS ABERRANTES	71
READYMADE EMOLDURADO LINGUISTICAMENTE	74
POSSÍVEL E IMPOSSÍVEL LÊ-LAS	77

TERCEIRO MOVIMENTO: CONSIDERE MUDAR DE IDEIA

O QUE FAZER: DEIXAR CAIR	81
O QUE FAZER COM O QUE ACONTECE? COMO DIZER O ACONTECIMENTO?	86
O QUE FAZER COM O QUE ACONTECE? O QUE RESTA COM O OUTRO?	90
REDE DIGITAL: FLUXO EM CONTRA-FLUXO?	92
O IMPÉRIO DOS AUTOMATISMOS	97
EXISTE SAÍDA DO CÓDIGO?	100
CONSIDERE MUDAR DE IDEIA	107

“Dez regras: Nenhuma Regra

abdicar da intenção: nada que não foi feito

abdicar de necessidades: nada que não se conseguiu

abdicar da satisfação: nenhum favorecimento

abdicar do julgamento: nenhuma ação imprópria

abdicar da comparação: unidade exata

abdicar de afeto: nada a eliminar

nenhuma generalidade verdadeira

nenhum progresso, nenhum regresso: mudança estática, pontualidade completa

nenhum ir, nenhum vir

nenhum entendimento”

(George Brecht)

ALGUMAS INTRODUÇÕES

Uma construção não é o começo de algo, como uma semente? Não é o segmento de uma totalidade maior, como o rabo de um elefante? Não é algo que está a ponto de emergir sem estar totalmente estruturado - sem nunca estar totalmente estruturado... como uma igreja inacabada com o céu no lugar do teto? Portanto, o que se segue funciona:¹

O QUE É?

Nos idos anos de 2011, enquanto cursava uma graduação em Psicologia, paralelamente surgia um interesse crescente por estudar as artes ditas “visuais”. À medida que aumentava meu encantamento pela interessante abrangência em histórias do pensamento no meu curso de escolha, também despontava uma curiosidade em pensar processos estéticos e criativos. Acabei entrando no programa de formação gratuito vigente na época, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Nas aulas voltadas às teorias da arte, eram frequentes menções e relatos curiosos sobre um tal grupo Fluxus (que depois vim a entender como esta denominação “grupo” acaba por delimitá-lo).

Os mal-entendidos parecem ter vindo de comparar Fluxus com movimentos ou grupos cujos indivíduos tinham algum princípio em comum, ou um programa sobre o qual concordavam. No Fluxus nunca houve nenhuma tentativa de concordar sobre objetivos ou métodos; indivíduos com alguma coisa difícil de identificar em comum simplesmente se uniram naturalmente e apresentaram seus trabalhos. Talvez este algo em comum seja um sentimento de que o âmbito da arte é muito maior do que ele tem parecido convencionalmente, ou que a arte e que algumas demarcações instituídas há muito tempo não são mais muito úteis. De qualquer forma, indivíduos na Europa, nos EUA e no Japão têm descoberto o trabalho um do outro e encontrado algo de nutritivo (ou algo assim) neles e criado objetos e eventos que são originais e frequentemente difíceis de categorizar, de uma estranha nova maneira.²

Encerrado o curso, fui uma das alunas contempladas para o recebimento de bolsas de estudo na mesma instituição. Consolidando o meu interesse prioritário no exame mais crítico do que prático, das artes (embora acredite que ambas as instâncias não delimitam campos tão autônomos, acreditando mais em uma confluência de perspectivas do que me fiar a binômios previamente estabelecidos), me aventurei em cursos dedicados a horas de exposição e discussão sobre fatos da história da arte. E aí que o tal Fluxus me aparecia

¹ ONO, 2002, p. 117

² BRECHT, 2002, p. 111.

novamente, diversas vezes. Lembro-me de rapidamente criar aderência a essas histórias pela presença de Yoko Ono, figura já conhecida por mim. Sobretudo a irreverência característica do grupo e essas “estranhas novas maneiras”, como nomeado por George Brecht (artista ligado ao movimento) me chamavam a atenção. Em tal momento as chamadas *event scores*, que aqui decido traduzir como “partituras-acontecimento”, não haviam chegado ao meu conhecimento.

Não aleatoriamente, retomo meu contato com o tal grupo, ou movimento (“o que é?”³) na elaboração desta dissertação. E tão menos randômica é a menção que faço ao meu prévio interesse pelo exame crítico. Aqui me situo desta forma, como alguém com alguma trajetória no domínio das artes visuais, transitando dentro do que pode ser compreendido como uma escrita crítica. Isto é, minha prática dentro das artes consiste em produções textuais que buscam estabelecer pontos de contato entre o que percebo sendo produzido em arte com as questões do mundo que vivo. Um olhar e uma escuta críticos, faz-se necessário salientar, que se colocam ao lado e não à frente. Não se tratando, pois, de uma discussão que mira em uma imposição de cima para baixo, mas pretende com as questões da arte delinear os problemas que passamos enquanto sujeitos e grupos dispostos neste mundo. E para além de apontá-los, compreendendo a arte como um domínio de reorganização do visível e enunciável, um meio não só de análise desses nódulos, mas de criação de linhas de evasão e deslizamento em relação a esses pontos.

Dito isso, me parece necessário informar ao leitor que em termos metodológicos essa dissertação se baseia fundamentalmente na leitura dedicada de diversos textos ligados ao Fluxus. Sobretudo os que abordam a prática das partituras como predominante e indicativa de muitas questões abordadas por esses artistas. A incursão se deu desde aqueles textos escritos pelos próprios artistas (nesse caso foquei nos de George Brecht, por ser aqui um ponto privilegiado. Também recorri aos de Dick Higgins e Yoko Ono), até críticos de arte que se dedicaram a discutir os desdobramentos das atividades do movimento (sem dúvidas Liz Kotz é uma das principais referências deste trabalho, pela forma como lê as partituras e por ser através dela que cheguei até elas – ou elas chegaram até a mim), como um

³ Cf. HENDRICKS, 2002.

importante catálogo de exposição ocorrida no Brasil, no ano de 2002 no CCBB (*O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, editado por John Hendricks).

Retomando os interesses paralelos citados no primeiro parágrafo desta introdução, digo que a presença da filosofia nesta dissertação mostra-se fundamental. Meu interesse maior em relação às partituras-acontecimento, como explicitado através das minhas intenções críticas, é poder atritá-las com problemas do mundo. Para ser mais específica, ao longo da pesquisa ficou cada vez mais claro para mim que não me revelo nesta escrita enquanto uma historiadora da arte, não é este tipo de análise que aqui empreendo. O que tento aqui organizar é uma discussão que passa por uma revisão da história, inevitavelmente, pois o objeto trata-se de uma importante prática artística da vanguarda dos anos 60. A maioria desses artistas, inclusive, já não se encontra mais neste plano terreno. Mas essa discussão se expande, ganha fôlego, passa por importantes questões e problemas do pensamento moderno e mobiliza assuntos extremamente contemporâneos. O que pretendo aqui está imbuído menos de tendências arquivistas, de querer fazer algo da arte ou sobre ela e mais de uma vontade de fazer algo com a arte.

DA ESCOLHA

Foi através da leitura do livro *Words to be looked at: Language in 1960s Art*, de Liz Kotz, historiadora da arte e crítica, que me deparei com as chamadas partituras-acontecimento do artista George Brecht, figura ligada ao movimento Fluxus. Essas notações logo me chamaram a atenção. Textos muitas vezes curtos, frequentemente sintéticos - pequenas inscrições verbais seguindo modelos similares, indicadoras de instruções, sugestões ou procedimentos. Já era do meu conhecimento as partituras de La Monte Young e principalmente as de Yoko Ono presentes no livro *Grapefruit*. As notações de Brecht mobilizaram ainda mais meus interesses. Rapidamente pesquisei sobre o artista – sujeito tão curioso, que possuía pesquisas outras como as no domínio de sua primeira profissão (Brecht era químico e trabalhava em um laboratório), interesse por budismo, ciência em geral e procedimentos de acaso (tanto os dadaístas, surrealistas, como a pintura de Pollock e posteriormente John Cage). Cage foi uma figura fundamental para as criações e práticas de George Brecht. O artista foi aluno do músico na New School For Social Research, em Nova Iorque, a partir de 1957.

Partituras-acontecimento são conjuntos de instruções verbais em forma de partituras destinadas a livre interpretação do leitor. Sua leitura envolve quase um ato escultórico, à medida que o uso da linguagem privilegia a recepção e a partitura depende do leitor-observador-performer para a construção de seu sentido. Com suas partituras Brecht buscava uma espécie de redução, gerar a menor unidade de uma situação, uma espécie de traço essencial, que quando isolado e transformado em notação poderia proporcionar ao seu ativador uma profusão de sentidos.

Se por um lado a partitura-acontecimento opera como um recurso minimalista, por outro, a busca de Brecht era por experiências plurisensoriais. O artista tinha interesse por essa expansão, talvez devido aos seus interesses filosóficos e esotéricos. Por isso não bastava ficar no registro da partitura musical, ainda que textual. Era preciso conceber a notação de outra maneira. Sair da música, ir para as artes visuais e se conectar à ciência e à filosofia. E nessa expansão a linguagem assume uma forma mais próxima do código, como uma programação, uma instrução, mais do que algo no campo da expressão ou da construção de narrativa.

Considero necessário falar que neste trabalho não me centro na personalidade e história do artista, não se trata de mirar nesse tipo de revisão. Mas sim trazer a particularidade das suas partituras. Entendo que George Brecht foi figura central na ideia da partitura-acontecimento e sua expansão pelos artistas do Fluxus, virando algo essencial para pensarmos o modo de agir do movimento. Inclusive este nome, partitura-acontecimento, fora dado por Brecht, elevando a prática ao status de conceito, se assim podemos dizer. A presente dissertação trata-se de uma exploração desses trabalhos, desses objetos e o que eles podem nos dizer hoje, mas juntamente com o desejo de desubjetivação performado por este artista de minha escolha, não abordo fatos e características de sua vida com o intuito de perfilá-lo, ou criar uma cronologia de análises de todos os seus trabalhos. Me centro aqui nas partituras-acontecimento, tomando-as como entidades vivas e dotadas de alguma autonomia.

Certamente as partituras-acontecimento nos forçam a pensar a arte contemporânea e isso se dá por suas relações com a linguagem, por sua condição em relação ao meio, por seus desdobramentos a partir das operações de acaso iniciadas pelos surrealistas, dadaístas e as experimentações com indeterminação e partituras textuais de John Cage. E por tudo que suscita a partir da relação com o espectador, por sua potência performativa. O leitor, ou o performer, aquele que recebe a partitura pode interpretá-la da maneira que quiser. O que isso contribui para as reflexões em torno da autoria? E da relação entre intérprete e compositor?

As partituras estão situadas em uma dinâmica de interpenetração de meios entre o campo da linguagem, o discurso, e o campo visual. Como apontado pela ideia de ready-made, é como se as partituras também informassem esse estatuto duplo de algo manufaturado, um objeto que ao mesmo tempo possui algum caráter ou contorno discursivo. Me interessa em pensar a particularidade da inscrição da palavra dentro das partituras, entendendo que as ideias propostas posteriormente pela arte conceitual compreendem o uso de palavras como dominante dentro de suas produções, de um modo que não exatamente ocorre com as notações verbais de George Brecht. Há uma espessura e materialidade específicas em jogo - como falar sobre elas?

Para George Maciunas um dos fundadores do Fluxus, os acontecimentos suscitados por Brecht seriam não-arte a partir do momento em que o artista não cria propriamente nada, são coisas que existem a todo momento. Para ele era como se Brecht estivesse realizando um gesto de dar atenção a essas coisas que passam despercebidas. Maciunas não se importava se os trabalhos de Brecht ficavam dispersos nos festivais do grupo, ele achava interessante, à medida que as partituras seriam acontecimentos imperceptíveis que beiravam um “quase-nada”⁴. Mas como pensar esse “nada” que é tão cheio de “tanto”? E se for a partitura-acontecimento um procedimento interessante para quebrar com o regime duro do significante? E se for ela uma via possível para pensar sobre diferença e desconstrução pela via do código? Fala-se muito sobre desmaterialização do objeto de arte e saída do domínio da visualidade, as partituras-acontecimento apresentam uma

⁴ KOTZ, 2001, p. 126

materialidade outra através da linguagem, um conjunto múltiplo, circulável e permanente enigmático. A pergunta não se exaure: o que afinal são esses textos? Como lê-los?

DAS SESSÕES

Me parece importante explicar brevemente como este trabalho se organiza. Em sua primeira sessão reúno capítulos mais dedicados às questões sobre a história do Fluxus, pensando as partituras-acontecimento como sintetizadoras de muitas intenções estéticas e políticas do movimento. Discuto a forma como a relação desses artistas com suas produções foi capaz de desestabilizar a noção de objeto e revejo uma importante camada sonora presente nesses acontecimentos - o fato deles se valerem de estratégias comuns ao domínio da música. Parto dessa premissa, passando por John Cage enquanto uma figura primordial para pensarmos a autonomia da notação, chegando às considerações sobre possíveis convergências entre o zen e as partituras-acontecimento. A partir daí apresento o que seria a espessura mínima característica desses trabalhos, sucedendo a uma reflexão final sobre a abertura e disponibilidade dessas partituras.

A segunda sessão dedica-se a um aspecto mais próprio da filosofia e me parece necessário explorá-lo para pensar as partituras-acontecimento. Trabalho o conceito de performativo, que ganhou atenção a partir dos anos 90 em várias disciplinas. Este termo pode significar uma qualidade bastante genérica de algo em virtude de articular-se com “performance”, mas no presente escrito delimito de forma precisa o que será útil para as discussões que seguem. Abro a sessão indicando as principais ideias da teoria dos atos de fala de J. L. Austin. Os pontos seguintes estendem-se em uma crítica às noções de Austin, ainda ligadas a uma ideia de comunicação, junto a um apreço pela ideia de contexto e uma preocupação forte com procedimentos de validação de enunciados. Me interessa a forma como o filósofo Jacques Derrida toma os enunciados performativos de Austin, somando a esse aspecto seu conceito de iterabilidade. Está presente nesta sessão uma noção igualmente importante para meu modo de pensar, que são as máquinas abstratas trabalhadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo nos platôs 4 e 5 da obra *Mil Platôs*. Não menos importante, caminhando para o final comento de forma breve pontuais contribuições de Judith Butler para o conceito de performatividade, colocando uma camada de problema ainda mais contemporânea. O percurso é finalizado com a explicitação de um

termo criado pela crítica de arte Liz Kotz para designar as partituras-acontecimento chamado “ready-made emoldurado linguisticamente”, caráter bastante denotativo do que entendo como a performatividade imbuída tanto nas partituras-acontecimento como em seus enunciados.

A terceira e última sessão indica um salto para mais longe e a tentativa de agregar ainda mais os dois nortes de minha pesquisa. Sendo a primeira sessão mais focada em assuntos “próprios” das artes, e a segunda com uma linguagem mais articulada a conceitos da filosofia, parto para uma presença de certo desprendimento e uma maior liberdade e vontade de articular os pontos mobilizados pelas partituras-acontecimento com questões contemporâneas. Nessa tentativa trago alguns trabalhos recentes de artistas que estão produzindo, pensando algumas ressonâncias das partituras-acontecimento de modo brando. Busco trazer a noção de algoritmo e como este tipo de informação e operação incide diretamente em nossa vida hoje, sobretudo em termos comunicacionais.

Nessa sessão de algum modo conclusiva, ainda que não se trate de uma ordem propriamente cronológica, e nem mesmo de uma busca para um ponto final, realizo uma série de perguntas e indagações em torno “do que acontece”, pensando se é possível partiturar a realidade e exploro aspectos mais sensíveis das partituras-acontecimento e suas ressonâncias. As filosofias que me interessam estão mais uma vez presentes, a partir do que versam sobre o “acontecimento”, enquanto conceito, e que certamente não pode ser separado de minhas intenções quando opto por essa tradução inédita. Certamente os questionamentos realizados abrem diversas lacunas, ao mesmo tempo em que geram boas fagulhas para o pensamento. Sobretudo o que me parece se impor como síntese das discussões aqui empreendidas é a questão da linguagem como um atributo interpelativo e mais ou menos determinante de condutas sociais.

Neste trabalho, feito George Brecht, busco me mover nas zonas do mínimo. Mobilizando pequenos pontos dispersos que considero necessários e que são abertos à medida que a própria escrita se desenrola. Enquanto escrevo e conseqüentemente me leio, desenvolvo as questões que elegi como ponto de partida. Sempre orientada pela difícil e talvez impossível tarefa de responder a pergunta feita sobre as partituras-acontecimento – como

lê-las? As discussões aqui colocadas para vibrar não pretendem resolver, no limite apontam caminhos e possibilidades de rota, sempre trazendo a filosofia como aliada em um caminho tortuoso de entrada e saída do domínio das artes visuais.

Uma parte dos trabalhos contemporâneos que trago para essa dissertação foram trabalhados por mim na Revista *Desvio*, veículo no qual contribuo quinzenalmente com criações onde busco praticar uma possível crítica de arte, nas direções exploradas nesta dissertação.

DA TRADUÇÃO

Para o que serve uma tradução? Walter Benjamin percorre essa questão em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, indagando se estas seriam feitas simplesmente para "os leitores que não compreendem o original"⁵. E parece que não. Seguindo as ideias do autor, um bom tradutor deveria como tarefa reproduzir de forma poética aquilo que no texto ultrapassa o exercício da comunicação e aparece enquanto mistério. O efeito de um texto não é só informar; quando o significado excede, o que sobra é uma espécie de forma oculta a qual não temos acesso, mas me parece ser justamente sobre esse material que uma boa tradução pode agir.

Na escassa bibliografia que encontrei na língua portuguesa a respeito das partituras-acontecimento, o termo *event scores* estava traduzido como partituras-evento. O fato me chamou atenção rapidamente porque com alguma leitura sobre o conceito de acontecimento em filosofia, sobretudo no sexto capítulo de *A dobra – Leibniz e o barroco* (1991) de Gilles Deleuze intitulado "Que é um acontecimento?", conceitualmente acharia interessante e instigante uma aproximação entre as duas instâncias – questão trabalhada em algumas passagens desta dissertação. Entendo que sustentar *event* enquanto acontecimento não indica meramente uma escolha estética ou um acaso que não venha a se desdobrar em discussões que aqui pretendo colocar para circular, sendo esta tradução bastante denotativa de algumas intenções.

⁵ KARLHEINZ, 2008, p. 51.

É necessário frisar que a tradução escolhida e defendida nesta dissertação não trata-se de um retrabalho do termo *happening*. Designando as situações criadas pelo artista Allan Kaprow (não só contemporâneo de George Brecht, mas colega no mesmo curso ministrado por John Cage), onde uma sorte de ações com suportes diversos ocorriam simultaneamente em uma estrutura flexível, ignorando estruturas artísticas convencionais pré-estabelecidas, o *happening* é uma outra instância, que se relaciona histórica e conceitualmente com os trabalhos do Fluxus, mas que no entanto não abordo em meu trabalho. Certamente seria frutífero o empreendimento de uma diferenciação detalhada entre *happenings*, os concertos do Fluxus e as partituras-acontecimento, mas a presente escrita se dirige a outros interesses, mantendo o *happening* (que nos materiais escritos em português sobre o assunto permanece em seu termo original) afastado.

Neste texto opto por traduzir *event* por acontecimento, não só a partir do argumento citado anteriormente, mas também por articular os aspectos semânticos em jogo com as questões dos artistas que produziam as partituras. Por evento entendo uma situação de algum modo especial, como se houvesse uma grandiosidade virtual embutida em qualquer evento (um grande evento). Acontecimento é um termo que denota justamente o caráter banal e cotidiano visado por George Brecht na construção de suas partituras, assim como as experimentações feitas por outros artistas identificados com o Fluxus. Alison Knowles cria uma partitura onde lê-se somente “*make a salad*” sendo a salada neste caso, algo não definido *a priori*, absolutamente inespecífico e portanto variável. Uma coisa que de modo mais simples ou mais complexo acontece, mas que não demanda uma especialidade para tal.

Me parece necessário comentar, ainda sobre tradução, que a maior parte do meu referencial para este trabalho tratam-se de textos na língua inglesa. O que de forma alguma foi intencional, mas sim uma condição que se apresentou enquanto constatava sobre a carência de material traduzido sobre o Fluxus, ainda mais sobre as partituras-acontecimento. Se a escassez deflagra interesses prioritários no ensino sobre as artes aqui no Brasil, sobre questões de nosso mercado editorial ou mecanismos mais profundos da realidade do país, é fato que não vou aqui me alongar. Mas acho digno de nota colocar em

questão – menos enquanto denúncia e mais para delinear como o presente trabalho acaba se construindo como uma grande tradução entre sistemas. Se estou falando sobre partituras, escrevo a partir de objetos que já são, essencialmente, transições. O texto que desenvolvo tem algum movimento de traslado.

O fato das traduções conseguirem expor a relação íntima entre duas línguas (apesar de não serem, na visão do autor, plenamente capazes de manifestá-la) escreve Benjamin, é similar à apresentação de um significado, "pela busca de restituir sua semente singular, que não encontra equivalente no campo da vida não verbal. Pois a vida não verbal conhece como analogias e signos, outros tipos de referência que não a atualização intensiva i. e., antecipadora e anunciadora"⁶. O mais bonito apontado pelo autor é que línguas não seriam estranhas uma à outra, mas sim "aparentadas quanto ao que querem dizer"⁷.

Toda tradução é pois, "um modo por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si"⁸. E eu espero que este conjunto de traduções aqui presentes não funcionem como mera mediação e não se bastem na tarefa de informar. Pretendo com elas trazer alguma renovação, um desdobramento de ideias que trazem vigor e frescor para a leitura. Esta dissertação inevitavelmente carrega consigo alguma tensão da relação entre línguas, a ver o inglês e o português brasileiro, os *events* e os acontecimentos, com todos os seus encontros e desencontros. E busca praticar de algum modo essa relação, a atualizando em intensidade.

LINGUAGEM COMO QUESTÃO

O chamado pós-estruturalismo demonstrou certa agressividade em relação à linguagem. Deleuze, Foucault, Derrida são alguns autores que denunciam um imperialismo do significante. Para além desse referencial, esta dissertação se vale da leitura de autores contemporâneos que se utilizam bastante dessas noções, sendo Franco Bifo Berardi um ator cuja obra percorri ao longo do processo. Acredito que a presença de sua obra nesta

⁶ Ibid, p. 54.

⁷ Ibid, p. 54.

⁸ Ibid, p. 57.

escrita se dê pelo fato de que este escritor fala de alguns automatismos impostos e incorporados pelos sujeitos contemporâneos. Essa noção de algo com aspecto peremptório e de algum modo inconsciente torna-se importante para as reflexões que experimento empreender.

Fala-se tanto hoje em “narrativa”, também falamos de “ressignificação”. Parecemos em permanente disputa sobre as ideias e o significado delas. A paixão pelo discurso nos bombardeia por todos os lados – parece que somos instigados a escolher ou assumir um lugar, uma posição. Cria-se um grande mecanismo onde a fala pode mobilizar questões sobre pertencimento e adequação. É em meio a essa saturação que a sociedade de controle executa o deslocamento: quando a questão não é mais não poder falar, mas sim um estímulo permanente para que produzamos discurso, como veremos em certos momentos desta dissertação através de alguns autores citados. E por mais que esse jogo seja complexo, por mais múltipla que seja a rede de narrativas, é justamente o significado que acaba em primeiro plano.

As ideias que trago para discussão neste trabalho sugerem outras linhas que confrontam esse imperialismo da linguagem, essa vitória perpétua das narrativas homologadas, entendendo que há outros modos de funcionamento, ainda que um consenso impere. Como interpretar um texto? Lembrando que é justamente através de um trabalho textual que coloco as ideias para circular. Talvez uma tarefa deliciosamente paradoxal. Um esforço de esgarçar as ideias já cristalizadas sobre uso da linguagem através dos seus próprios mecanismos, através do próprio texto enquanto meio e suporte. Acho que aqui me utilizo de um efeito modulatório partindo das mesmas forças que produzem aquilo que tento contestar.

E é justamente em uma consideração sobre efeito modulatório que as ideias de Franco Berardi passam por. O autor identifica nas dinâmicas econômicas que vivenciamos no mundo neoliberal de hoje, mecanismos de abstração e decodificação de fluxos similares àquelas presentes em alguns movimentos literários, como o simbolismo. Empreendendo desta forma uma crítica ao estado paralisado dos corpos hoje frente ao capitalismo financeiro e como poderíamos, de certa forma, reverter esses automatismos

contemporâneos e seus movimentos de captura recuperando os esforços feitos no passado em relação a como tomar a organização da linguagem rompendo com o regime do significado, que fora salientado por algumas teorias e práticas.

De forma similar identifico, junto aos críticos e historiadores de arte que aqui me filio, como as partituras-acontecimento através de suas estruturas específicas, mobilizando uma certa redução da linguagem à medida que instruem gestos simples e abertos, contribuem para uma discussão sobre o texto, sobre a língua e a respeito do que pode haver de coercitivo no primado da linguagem. E isso partindo do pressuposto “austiniano” dizer é fazer⁹. Esse epíteto, inclusive, serve para brevemente aproximar a estrutura das partituras aqui analisadas com a noção da algoritmo, visto que em ambos os casos as instruções, sejam verbais ou provenientes da linguagem computacional, implicam códigos indicativos de ações simultâneas. Na partitura-acontecimento dizer é fazer, assim como instruir é executar, sendo direções que estão menos a serviço da representação e sim algo que de fato produz alteração na realidade¹⁰, como sustenta Belén Gache em *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporânea*.

⁹ AUSTIN, 1975.

¹⁰ GACHE, 2017, p. 22.

PRIMEIRO MOVIMENTO: FLUXOS DE PASSAGEM

UMA ESCUTA INAUDÍVEL?

Rosalind Krauss cria em 1979 um modelo diagramático para indicar como a escultura expandia-se para o chamado campo ampliado. Dessa forma, seria a escultura não mais uma categoria entre um conjunto de termos, mas sim um produto de dois termos em oposição: não-arquitetura e não-paisagem. E esse produto indica uma situação dinâmica e inconclusa que circunscreve a escultura em um campo cultural, em vez de compreendê-la como algo estático.

Avançando para o assunto que aqui interessa, como seria a utilização desse modelo hoje, aplicado ao campo sonoro?¹¹ Essa é a tentativa perseguida pelo artista e escritor norte americano Seth Kim-Cohen na busca por traçar uma trajetória do que ele nomeia como uma escuta não-coclear (*non-cochlear*). Em sua proposta, a música apareceria como colisão das oposições não-ruído (*not-noise*), tal qual não-paisagem, e não-enunciado (*not-speech*), tal qual não-arquitetura. O que o autor chama, por sua vez, de arte sonora não-coclear seria, diferente da categoria “música”, o resultado da combinação das categorias positivas de ruído e discurso. Dessa forma torna-se possível a compreensão de uma produção ruidosa capaz de funcionar linguisticamente; algo que poderá ser ao mesmo tempo lido e escutado¹².

Seth Kim-Cohen propõe uma leitura específica da paradigmática peça de John Cage, *4' 33"*, na qual identifica um gesto radical de apagamento em relação à música. Mas o espaço deixado por esse apagamento não está vazio e sim repleto de marcadores de diferença. É como se o território da música fosse radicalmente expandido, incluindo processos de significação e redefinição – o ouvinte preenche o espaço. Importa ao escritor questionar o porquê de *4' 33"* ainda ser amplamente compreendido como um ato de escuta do ruído inerente ao silêncio. Ele considera essa leitura um afastamento do pensamento fundamental da tal prática não-coclear que tanto defende – o fato do som ser maior do que a escuta¹³.

¹¹ COHEN, 2009, p. 149.

¹² *Ibid*, p. 156.

¹³ *Ibid*, p. 167.

A crítica de Kim-Cohen me parece querer empreender algo além da relação ouvido-som (da mesma forma que a relação unidirecional entre olho-objeto). Nesse sentido, ela é válida por auxiliar um pensamento para além do som por ele mesmo, pois corremos o risco de que com esse procedimento apelemos a uma (inexistente) pureza na experiência do som. É preciso evitar a criação de câmaras anecoicas simbólicas de onde exclui-se o mundo à nossa volta e suas ressonâncias. Se é possível afirmar que o pensamento em arte deve ir além de uma pureza visual, é certo que no domínio do sonoro não poderia ser diferente. Seguiremos filiados ao pensamento não-coclear neste capítulo, por motivos que se tornarão mais sólidos à medida que as relações entre o domínio do sonoro e as partituras-acontecimento forem aparecendo.

As práticas artísticas dos anos 60 e 70, e aí incluem-se os *happenings*, as atividades promovidas pelo movimento Fluxus e suas chamadas partituras-acontecimento, que são objeto da presente pesquisa, principalmente as produzidas em larga escala pelo artista norte americano George Brecht, investiram curiosamente em estratégias relacionadas ou derivadas de algum modo das metodologias encontradas na música. Ao lado disso há um atravessamento importante de uma busca da época pela aproximação entre arte e vida, uma tentativa de borrar essas fronteiras. E um interesse pela possibilidade de certa desmaterialização do objeto de arte, que deixa de ser final, derivativo, fixo, estável e passa a ser mais processual, ligado ao instante da sua ativação e principalmente à questão da participação. É como se o objeto passasse por um processo de mudança no qual deslocasse de modo mais efetivo no cotidiano, sendo incorporado pelos rituais diários da vida comum. Essa ideia é muito importante para as vanguardas da época, cujos artistas de fato compreendiam o correr da vida como a própria arte se desenrolando.

A ênfase no caráter performativo, outra característica marcante, muda radicalmente a experiência da galeria de arte, passando do ambiente institucional da mostra/exposição para espaços de encontro.

Nesses anos cruciais, especialmente em Nova Iorque e suas redondezas, o lugar-comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística. Surgia a ideia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais

comuns - que uma dança pode consistir em nada mais extraordinário que ficar imóvel; que qualquer coisa que alguém escute poderia ser música - até o silêncio, A mais comum das caixas de madeira, um carretel de linha de varal, uma tela de arame, uma fila de tijolos, poderia ser uma escultura. Uma simples forma pintada de branco poderia ser uma pintura. As instituições do mundo da arte não estavam bem adequadas para este momento. Não era razoável pagar entrada para ver um homem ficar imóvel, ou para ouvir a si mesmo respirar enquanto alguém, sentado à frente de um piano, não tocava as teclas. Tanto pior para as instituições do mundo da arte! A qualquer momento que o clima permitisse, um grupo se reuniria para apresentar o Winter Carol (Cântico de Natal) de Dick Higgins (1959), escutando a neve cair por um período de tempo preestabelecido. O que poderia ser mais mágico?¹⁴

George Brecht escreve em um pequeno texto de 1964 nomeado *Algo sobre o Fluxus*:

Se você acha que salas de concerto, teatros, e galerias de arte são os lugares naturais para se apresentar música, performances, e objetos, ou acha que estes lugares são mumificantes, preferindo as ruas, casa, estações de trem, ou se não vê utilidade em distinguir entre esses dois aspectos do teatro do mundo, há alguém associado ao Fluxus que concorda com você. Artistas, anti-artistas, não-artistas, anartistas, os que tem compromisso político e os apolíticos, poetas da não poesia, não-dançarinos, fazedores, desfazedores e não fazedores, o Fluxus abrange opostos. Considere opô-lo, apoiá-lo, ignorá-lo, mudar de idéia.¹⁵

O som, por sua vez, já havia há um tempo galgado certo status de efemeridade, como aponta Cohen¹⁶. A música tem reputação de ser uma forma abstrata auto referencial e auto justificada e com uma liberdade em relação à mímese. Pintura e literatura a viam no passado como um privilégio¹⁷. Talvez esses aspectos ajudem na compreensão sobre a aproximação entre as práticas trabalhadas aqui e ideias identificadas com o domínio da música.

Quanto às partituras-acontecimento de Brecht, nelas há uma referência mais explícita à música, o que alguns autores apontam como relacionado ao fato do artista ter sido filho de um músico, mas não considero justo vindo de um artista cujas práticas visam se distanciar de uma história individual marcada por uma subjetividade interior. Pelo contrário, as partituras-acontecimento de George Brecht evidenciam muito mais um interesse em

¹⁴ DANTO, 2002, p. 24.

¹⁵ BRECHT, 2002, p. 112.

¹⁶ COHEN, 2009, p. 168.

¹⁷ Ibid, p. 157.

corporeidades coletivas do que qualquer fechamento em uma história individual. Algumas partituras-acontecimento suscitam situações sonoras curiosas, rompendo com a forma tradicional da instrução musical e abrindo possibilidade para o aparecimento de uma sorte de manifestações audíveis, que podem ser mais ou menos ruidosas no sentido vibratório – isto é, que podem ser executadas desde um plano mais explicitamente musical, até no plano das ideias, de tão abertas que são os comandos presentes nessas partituras.

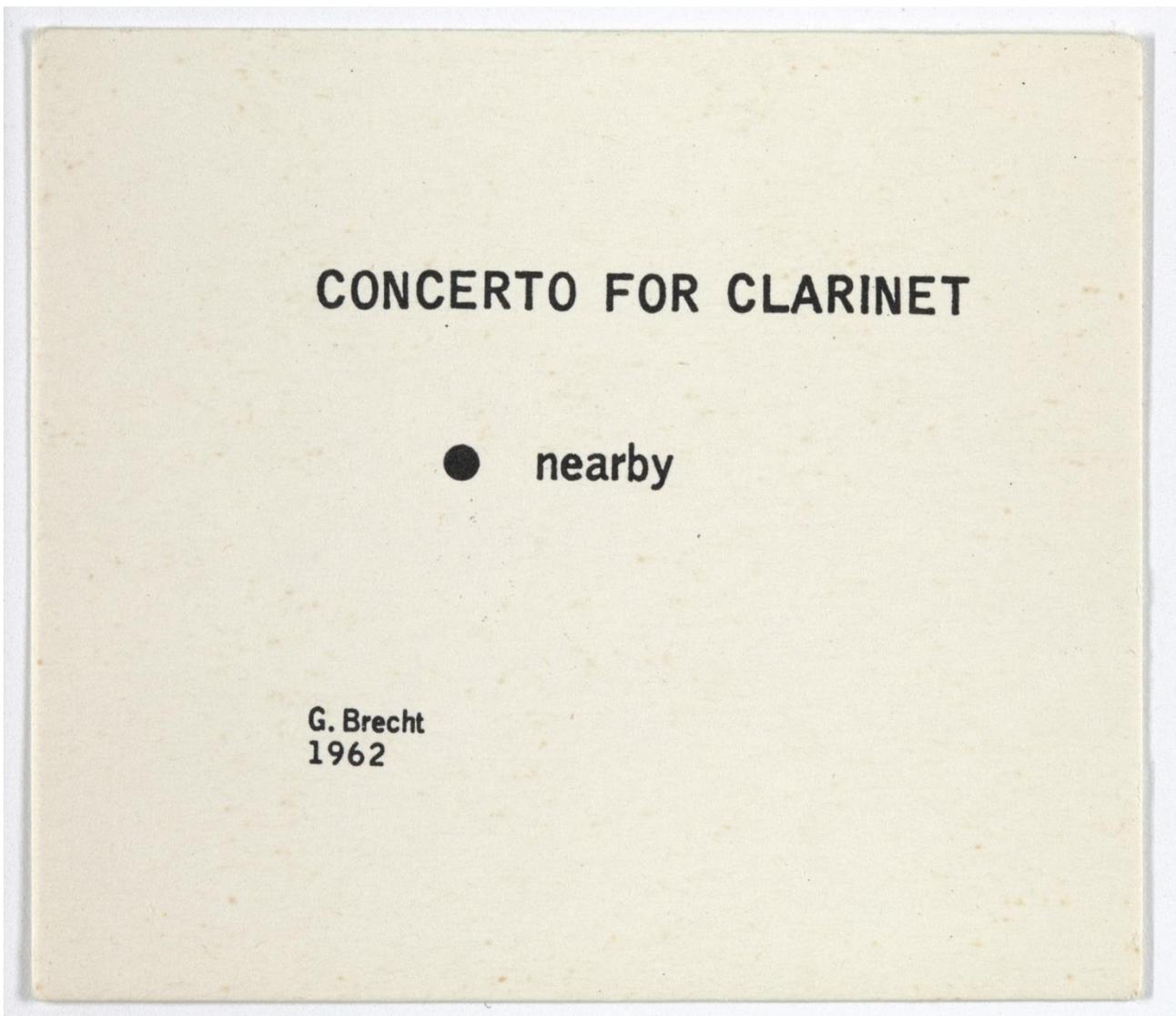


Fig. 1: Concerto For Clarinet, George Brecht, 1962.

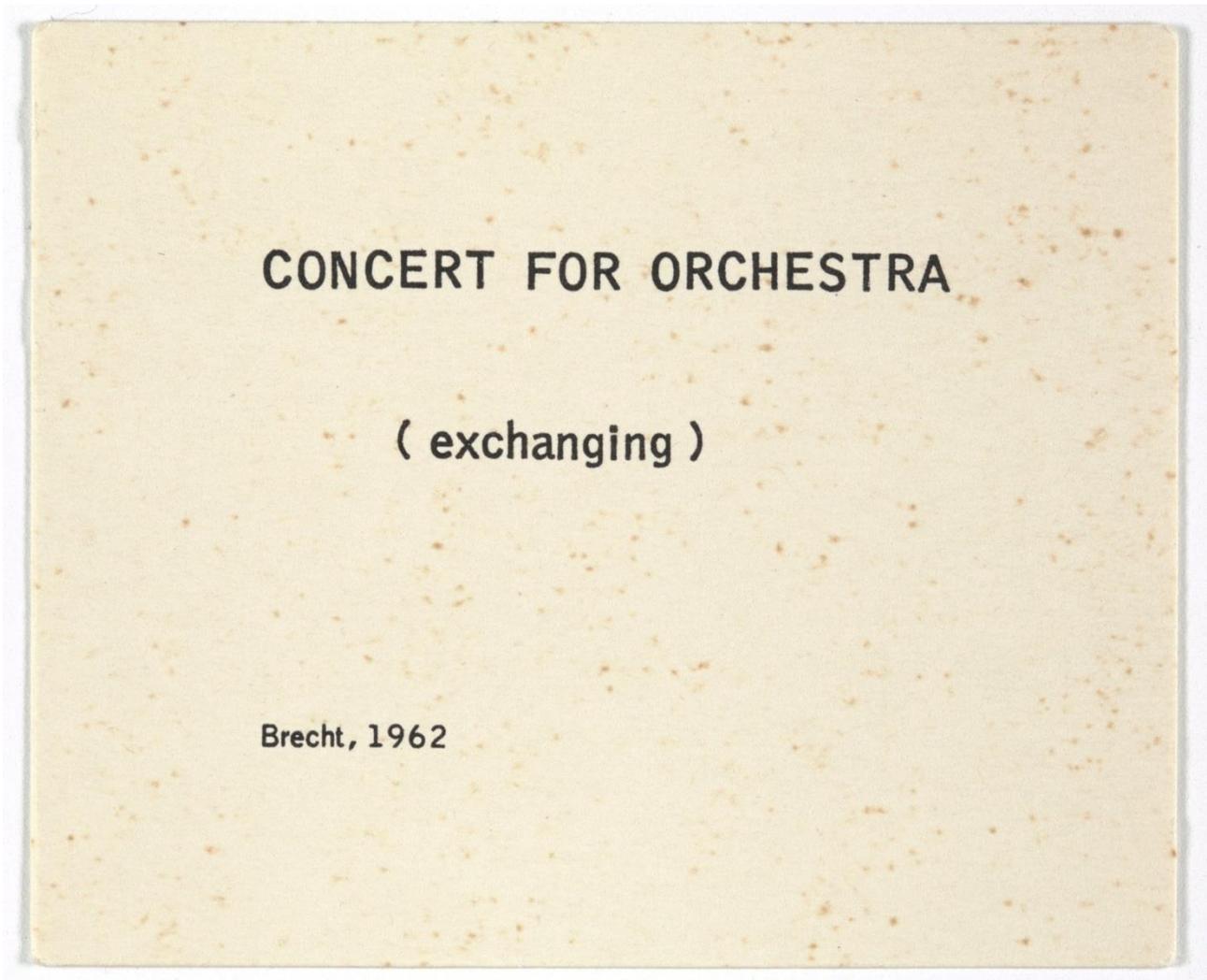


Fig. 2: Concert For Orchestra, George Brecht, 1962.

Se no ready-made, como é sabido, o gesto duchampiano se dirigia prioritariamente para objetos comuns, retirando-os da condição de coisas e gerando um discurso para os tais que os elevava à categoria de arte, através dele ocorre uma mudança forte na relação entre objetos e espectadores, no sentido de que a obra não mais indica de modo reto e unilateral seu sentido para quem a vê. Os trabalhos passam a evocar mais como uma compreensão por parte do espectador, apontando um diagrama de ramificações de ideias, de onde algo é extraído. E mais, é possível tomar esse gesto como um modo de enfrentamento em relação ao paradigma retiniano no domínio da artes. O ready-made indica que é possível ir além do gesto circunscrito pela vista e seus limites¹⁸. Como explica de modo mais contundente Arthur C. Danto:

¹⁸ Ibid, p. 158.

os ready-mades de Duchamp não se encaixavam inteiramente no espírito do Zen, já que eram escolhidos por critérios bastante definidos, especificamente sua absoluta ausência de interesse estético. “Um ponto que eu gostaria de esclarecer é que a escolha desses ready-mades nunca foi ditada por deleite estético”, escreveu Duchamp em 1961. “A escolha foi baseada numa reação de indiferença visual, juntamente com uma total ausência de bom ou mau gosto...na realidade, uma anestesia completa”. Duchamp polemizou contra o que ele ironizava como “O calafrio retiniano!” - a gratificação do olho estético. Em dado momento, Duchamp trouxe à tona a idéia do que ele chamou de “ready-mades invertidos” - objetos com um alto grau de interesse estético usados de uma forma em que sua beleza não representava papel algum. Seu exemplo era o de um quadro de Rembrandt transformado numa tábua de passar roupa.¹⁹

Seth Kim-Cohen quando fala da escuta não-coclear recupera esse aspecto em Marcel Duchamp, perguntando se saímos da arte retiniana, porque uma arte sonora iria reproduzir o mesmo estreitamento, permanecendo atada às capacidades do aparelho auditivo e somente isso? Nessa dinâmica, olho e ouvido se equivalem.

Brandon LaBelle diz que o som é dominante nas construções das partituras-acontecimento porque ele é um meio capaz de salientar o movimento de saída dos objetos visuais e sua inerente estabilidade, em direção ao vibratório, ao performativo, ao humor e à ironia. O sonoro eliminaria a forma como referência estável pois está sempre saindo de sua fonte, deslizando em um fluxo de excesso semiótico²⁰. As notações verbais de George Brecht suscitam uma possível produção sonora, mas para além disso, realizam uma crítica institucional em um sentido menos convencional. E o fazem subvertendo a música e sua institucionalização, mexendo nas suposições que sustentam suas legitimações, criando uma nova rota capaz de mudar os caminhos já estabelecidos²¹. Outros olhares e outras condições de escuta para pequenos detalhes são sugeridos pelas partituras de Brecht através de um isolamento radical dos acontecimentos singulares mundanos, tornando o ordinário, especial²².

¹⁹ DANTO, 2002, p. 29.

²⁰ LABELLE, 2015, p. 62.

²¹ Ibid, p. 62.

²² Ibid, p. 59.

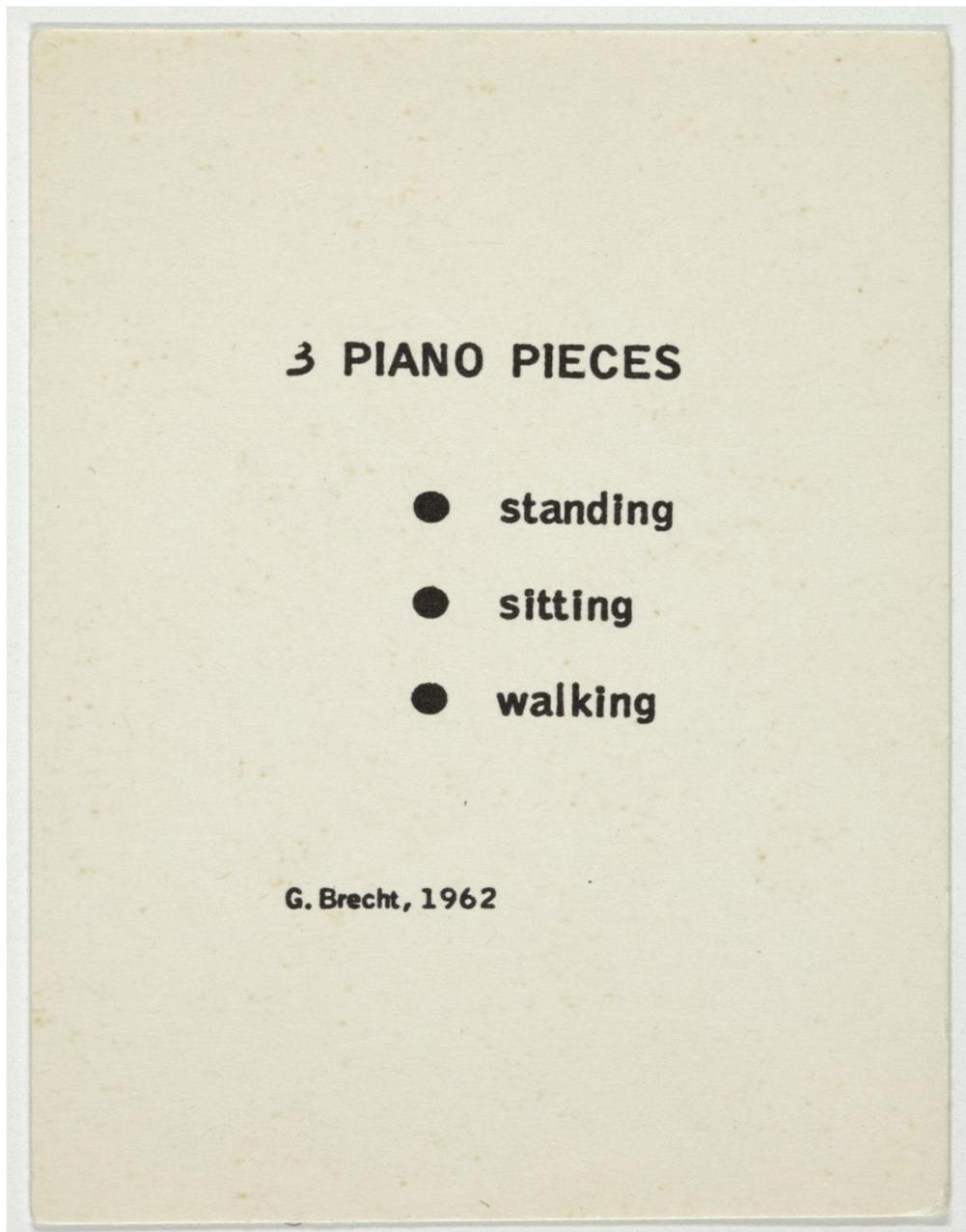


Fig. 3: 3 Piano Pieces, George Brecht, 1962.

Em *Drip Music* (1959-62), George Brecht escreve “uma fonte de água pingando e um recipiente vazio estão organizados para que a água caia no recipiente. Segunda versão: pingando”. Para LaBelle o trabalho poder ser compreendido em relação ao legado do expressionismo abstrato. Os *drips* de Pollock, por exemplo, consistiam em gestos mais másculos e heróicos do que os *drips* suaves e quase cômicos da partitura de Brecht, produtores de ondas sonoras delicadas a partir do contato da água com o recipiente. Nesse sentido, LaBelle enxerga nas ações ligadas ao Fluxus um caráter crítico e questionador, como visto anteriormente.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

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

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)

Fig. 4: Drip Music (Drip Event), George Brecht, 1959-62.



Fig. 5: George Brecht performing *Drip Music* em 1963.

Se o objeto ganha, no período da qual as partituras-acontecimento fazem parte, uma nova vida; se, como na composição musical, ele não se trata mais de uma série de signos em necessidade de serem interpretados, o objeto de arte aparece como um acontecimento organizado que busca abrir-se para o campo do sentido suscitando especulação e curiosidade de percepção²³. Danto fala sobre como “o Fluxus estava certo com relação ao fato de que a questão não é quais são as obras de arte, mas qual é a nossa percepção de algo se o vemos como arte”²⁴. O fenômeno perceptivo é justamente o que o movimento Fluxus insiste em suscitar, assim como George Brecht estava interessado em experiências plurisensoriais que poderiam ser propostas pelas partituras-acontecimento.

As estratégias do grupo se movem nas zonas de um mínimo, a partir de pequenas mobilizações e flertam com uma ideia de imperceptível, seja em relação aos recursos linguísticos, seja em uma produção sonora não-coclear, mas de evidente inspiração nas

²³ LABELLE, 2015, p. 59.

²⁴ DANTO, 2002, p. 31.

estratégias da música. É necessário lembrar que John Cage foi professor na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, de muitos desses artistas e criava notações textuais para várias de suas peças, além de ter uma compreensão de que música é tudo o que acontece, tomando o som como algo que de fato dissolve a fronteira entre sujeito e objeto, como um fluxo incessante desterritorializado que ronda todas as coisas e que pode ser reterritorializado de modo contingente.

E o que essa produção sibilante característica de algumas partituras-acontecimento requer do ouvinte? Diante de uma quase inaudibilidade como em *Drip Music*, a orelha deve mover-se para próximo de sons delicados, perseguir cada gota como um universo de potencialidade? Será cada gota um acontecimento e cada ressonância uma revelação sonora? Brandon LaBelle diria que estar próximo do imperceptível é como criar uma rota para o epicentro do fenômeno da percepção²⁵. George Brecht diz em entrevista “eu queria fazer uma música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é apenas o que você ouve ou escuta, mas tudo o que acontece... Acontecimentos são uma extensão da música”²⁶.

A proposta de uma escuta não-coclear, justificada por Seth Kim-Cohen, torna possível uma escuta das partituras-acontecimento de George Brecht, enquanto instruções inusitadas capazes de liberar a linguagem de seu sistema de valor, à medida que não é mais possível apreender seu sentido, não de forma singular. É mais como uma performance da linguagem que situa o significado no acontecimento não como um momento interpretativo mas como uma multiplicidade estendida e reverberante²⁷. As partituras-acontecimento são sim potencialmente textuais mas certamente estão abertas para serem ouvidas à medida que situam o sonoro dentro da imaginação do ouvinte, evocando assim, sons através de sugestões cognitivas. O esquema proposto por Cohen e citado anteriormente indica que a arte sonora não-coclear deve ser ouvida e também lida. As partituras de Brecht estão implicadas não só em um conhecimento imediato da realidade através da experiência perceptiva e sensorial, como em um questionamento sobre a realidade e entendimento das dificuldades envolvidas no ato de perceber e conhecer.

²⁵ Ibid, p. 60.

²⁶ MORAIS, 2016, p. 32

²⁷ LABELLE, 2015, p. 64

A NOTAÇÃO OPERACIONAL EM CAGE

“Do ponto de vista teórico, ‘partitura’ remete a um set de instruções para se levar a cabo uma ação”²⁸. O termo implica a ideia de protocolo ou programa sugestivos de determinadas condutas. A partitura surge no campo musical à serviço de representar uma peça sonora. Com John Cage a partitura ganha autonomia formal, estética e funcional. A notação em Cage se dispersa da função de representar sons e se aproxima de um modelo operacional, indicativo de ações.

Hannah Higgins, filha de Dick Higgins e Alison Knowles e escritora e pesquisadora sobre o Fluxus, acredita que como as partituras-acontecimento surgiram das aulas de composição musical de John Cage, "o acontecimento deve ser compreendido como de algum modo relacionado ao idioma musical"²⁹, relacionando-se com o que vimos no capítulo anterior. E nesta linguagem,

o tempo (ritmo em um sentido geral) é o padrão determinante da musicalidade. Cage aceitou a ocorrência de qualquer som dentro de um período de tempo específico. Esses sons determinam a música - mas não no sentido prosaico. Atenção e concentração (a intencionalidade do ouvinte) são necessárias, ou o som é mero ruído. De forma similar, nos acontecimentos de Brecht, a estrutura minimalista e o formato reduzido convocam o foco do participante na atividade³⁰.

Anteriormente citei uma fala de Brecht denotativa de uma expansão do conceito de música, entendendo-a como "tudo que acontece". Liz Kotz considera marcas da peculiar estética cageana o caráter único, a ausência de interferência, a não seletividade e uma abertura perceptiva para tudo que ocorre³¹. São claros os atravessamentos entre as escolhas processuais de John Cage e a forma como George Brecht formula e toma as partituras-acontecimento. A reformulação feita pelo músico sobre a natureza do som, saindo de um sistema linguístico convencional para uma exploração de um “campo sonoro inteiro”, seguindo a ideia de que todo acontecimento pode ser música, tem a ver com a transição

²⁸ GACHE, 2017, p. 3.

²⁹ HIGGINS, 2002, p. 51.

³⁰ Ibid, p. 55.

³¹ KOTZ, 2009, p. 132.

para novas tecnologias, onde as operações mecânicas de reprodução sonora evocam desafios para a produção de significado³².

Liz Kotz aponta como o envolvimento de Cage com essas novas tecnologias transforma a notação: "uma nota em uma página, em vez de ser uma representação de uma nota ideal, começa a se tornar algo mais próximo de uma direção à ação."³³ E mais: "por sua saída de materiais musicais convencionais, a função da notação muda e se torna mais operacional, um modelo que descreve coisas para fazer"³⁴. Segundo a autora, "a instrumentação não ortodoxa em trabalhos como *Imaginary Landscapes* torna necessária a presença de uma notação verbal"³⁵.

Tomemos aqui a famigerada obra *4'33"* como paradigmática para pensar essa transformação da partitura em John Cage. A peça fora composta depois do artista começar a colocar em prática procedimentos identificados com o que caracteriza como "a mudança de música como uma estrutura para música como um processo"³⁶. Este trabalho questiona a própria noção de obra, tornando a notação não mais a peça em si, mas o que a coloca para funcionar. Além de ser acessível ao espectador que desejar reproduzi-la, dissolvendo as fronteiras entre autoria e recepção. Uma das versões de partitura da *4'33"* é composta textualmente, inaugurando uma prática do texto enquanto partitura, uma prática que posiciona a linguagem na temporalidade ambivalente da notação, funcionando concomitantemente como prescrição e enquanto memorização³⁷.

o isolamento da partitura como um objeto gráfico/textual separado, não mais dependente da performance, enquanto apenas a leitura pode constituir uma "realização" – um movimento que ajudou a impulsionar o interesse em "peças linguagem" nos anos 60, incluindo partituras-acontecimento associadas ao Fluxus - junto com outros na música experimental, o trabalho de Cage ajudou a impulsionar a extensão da notação musical em um conceito mais geral de partitura, na qual uma miríade de dispositivos (desde gráficos, desenhos e diagramas, até a fabricação de instruções) poderiam gerar atividades artísticas ou servir como modelo para um potencial trabalho repetível.³⁸

³² Ibid, p. 128.

³³ Ibid, p. 128.

³⁴ Ibid, p. 122.

³⁵ Ibid, p. 128.

³⁶ KOSTELANETZ, 1988, p. 162.

³⁷ KOTZ, p. 122.

³⁸ Ibid, p. 128.

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South,
New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Fig. 6: Partitura textual de 4'33", John Cage, 1952.

4'33" nos convoca à escuta de sons ambientes, possibilitando a experiência do mundo sonoro enquanto uma forma de música. Como visto anteriormente, a peça surgiu depois de um abandono por parte de Cage de esforços iniciais em impor relações formais complexas. Com essa mudança, o músico anuncia a independência do acontecimento e da estrutura: acontecimentos tornam-se entidades singulares. O "acontecimento sonoro" surge como uma espécie de moldura temporal capaz de abarcar todos os sons, inclusive o silêncio. Não há uma estrutura que é imposta, não há organização ou qualquer hierarquia em relação aos elementos; o tempo é um container neutro dentro do qual qualquer coisa pode acontecer. Segundo Liz Kotz, é esse novo modelo de não continuidade completamente desierarquizada que prepara terreno para Cage abraçar o acaso e a indeterminação³⁹.

Indeterminação para Cage é primeiramente essa relação entre notação e realização, na qual a partitura deixa de ser uma representação idealizada e assume um modelo mais próximo a uma série de procedimentos. Aqui interessam as implicações de 4'33" para as partituras-acontecimento, portanto não me ateno à multiplicidade de questões que inegavelmente a obra traz. Nesta pesquisa tomamos 4'33" como uma estrutura ou uma inscrição a ser ativada, um tempo neutro que pode ser aplicado para quaisquer procedimentos e materiais. A indeterminação cageana abre a relação regulatória entre signo e realização enquanto a escrita aparece como mecanismo produtivo. Sendo assim, é possível dizer que a linguagem é central para uma noção expandida de notação. E mais, quando a partitura ganha autonomia, posteriormente abrem-se caminhos dentro das práticas artísticas para que pedaços de linguagem possam ser, efetivamente, obras.

Em seu ensaio manifesto de 1962, *Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte*, George Maciunas, figura agregadora e fundamental do Fluxus, escreve:

os antiartistas que estariam "dirigidos principalmente contra a arte como profissão, contra a separação artificial entre o artista e a platéia, ou criador e espectador, ou vida e arte; é contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte; é contra o sentido de propósito, de forma e de significado da arte; Antiarte é vida, é natureza, é verdadeira realidade - é um e todo. A chuva é antiarte, o burburinho da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, o vôo de uma borboleta, ou movimentos de micróbios são antiarte. Eles são tão lindos e tão dignos de serem percebidos quanto a própria arte. Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, (de ideias matemáticas à substância física) da mesma maneira que

³⁹ Ibid, p. 129.

tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente "não-produtivos"⁴⁰.

E segue alegando que em maior ou menor grau, tudo que era produzido em arte naquele início de década se aproximaria de um "concretismo". Esses concretistas (e aqui eu não me refiro, tampouco Maciunas, à tradição neoconcretista brasileira, trazendo uma dimensão perceptiva outra, também presente na arte moderna) estariam interessados em um mundo "da realidade", em trazer mais o mundano e menos a abstração e o artificial, de forma que haja quase um distanciamento de si mesmo por parte desse sujeito. O que há é uma tentativa de olhar para o que é feito de forma menos subjetiva é mais ritualística. Ritualizar o concerto musical, ritualizar os hábitos, ritualizar os acontecimentos. E há a criação de uma certa topologia de perceber-se nesses rituais.

Um afastamento maior do mundo artificial da abstração é afetado pelo conceito de indeterminismo e improvisação. Visto que a artificialidade implica a predeterminação e o constrangimento humanos, um concretista mais verdadeiro rejeita a predeterminação da forma final de modo a perceber a realidade da natureza, cujo curso, como o do próprio homem, é indeterminado e imprevisível. Portanto, uma composição indeterminada se aproxima de um concretismo maior ao permitir que a natureza complete sua forma em seu próprio curso. Isto requer que a composição apresente uma forma de sistema, uma "máquina automática" no interior da qual ou pela qual a natureza (seja na forma de um participante independente ou de métodos de composição indeterminados ou do acaso) possa completar a arte efetivamente e independentemente do teatrólogo ou compositor. Portanto a contribuição primária de um artista verdadeiramente concreto consiste em criar um conceito ou método pelo qual a forma pode ser criada independentemente dele próprio, ao invés de criar a própria forma ou estrutura. Como uma solução matemática uma tal composição contém uma beleza que já está no método⁴¹.

Não à toa são citados acontecimentos como o espirro, o vô das borboletas, entre outros. Talvez denotativos de sons ora inaudíveis, ora sutis, como os citados na sessão anterior, sugestivos de uma escuta "não-coclear"? Mais uma vez identificamos nas posições dos artistas ligados ao Fluxus primeiramente uma relação com o domínio do sonoro, mas expandindo suas fronteiras estreitas, entendendo com John Cage as aberturas possíveis, principalmente na recuperação de sua notação transformada, dando lugar a objetos

⁴⁰ MACIUNAS, 2002, p. 90.

⁴¹ Ibid, p. 90.

autônomos. Para além de uma inscrição a ser ativada, a partitura quando tomada como partitura-acontecimento se assenta sobre uma indeterminação futura, situando o espectador não como mero receptáculo da obra, mas como alguém ou algo que a constitui e transforma, participando desse maquinário aberto possibilitado pela criação de métodos geradores de forma, acessíveis a quem quer que seja.

MEDITAÇÃO ESTENDIDA

Começando em 1967, Alison Knowles passou a comer todo dia o mesmo o almoço, um sanduíche de atum em torrada integral com manteiga, sem maionese e um copo de buttermilk ou a sopa do dia - no mesmo horário e local, Riss Foods Diner em Chelsea. Com Philip Corner, isso virou uma meditação estendida, partitura e diário. A repetição do gesto tornou a refeição uma reflexão auto-consciente em uma atividade cotidiana.⁴²

Em *Chance Imagery* (1957) George Brecht, partindo de exemplos da física e da estatística, escreve sobre métodos e teorias envolvidas na aplicação prática de forças do acaso enquanto procedimentos para as artes visuais. O artista identificava duas vias em relação ao acaso: entendia a origem da imagem como localizada em níveis subconscientes da mente; pensava a imagem como derivada de processos mecânicos que independem do controle por parte do artista. Segundo David Doris, a partir de seu texto *Zen Vaudeville* (1982), e também pelo que pude perceber em minha pesquisa, falar sobre Fluxus é fazer uma tentativa sempre provisória. E por isso devemos ter prudência em articular totalmente as proposições do movimento e especialmente as partituras-acontecimento (as quais muitos pesquisadores atribuem relações com o *koan*, ferramenta quase pedagógica do zen, onde breves inscrições narrativas indicam situações pouco conclusivas e bastante reflexivas) à prática zen budista.

Arthur Danto escreve sobre o que já vimos anteriormente aqui, certa articulação da partitura-acontecimento com o gesto do ready-made duchampiano, acrescentando um comentário sobre seus aspectos de disponibilidade e abertura em relação ao zen:

A ideia de ação ready-made - assim como a ideia de um objeto ready-made - não deixa de ter certas limitações. Um objeto ready-made tem de ser de

⁴² HIGGINS, 2002, p. 47.

certa forma ultra-comum, um objeto sem nada de extraordinário. Uma ação "ready-made" deveria, igualmente, ser o tipo de ação que pudesse ser executada de maneira simples e fácil por qualquer pessoa, a qualquer hora - uma ação que não precisasse de nenhum tipo de treinamento específico ou da aquisição de habilidade alguma em particular - os tipos de ação que seriam bons exemplos do Zen⁴³.

E acrescenta, sobre sua configuração neutra a partir do trabalho citado no início deste capítulo:

A apresentação *Proposition* (Proposição), de Alison Knowles (1962), consistia em preparar uma salada. Sua apresentação *Identical Lunch* (Almoço Idêntico) envolvia vários artistas comendo o mesmo almoço e o mesmo jantar durante vários dias. Essencialmente, as apresentações de Fluxus eram acontecimentos sumamente simples, consistindo de um único evento - como a apresentação de George Brecht ligando e desligando uma luz. Com exceção de terem um fundo de expectativas teatrais, elas eram escolhidas para terem um grau zero de emoção⁴⁴.

Tanto as práticas zen como as partituras-acontecimento utilizam a linguagem como confrontação em relação as inadequações da própria linguagem com o mundo⁴⁵. Ambos colaboram em uma reconfiguração do sujeito como componente indissociável dentro de um campo em transformação. Em vez de um sujeito individual agindo sobre o mundo, há um senso de determinação recíproca e interação⁴⁶. Para o Fluxus havia um entendimento da obra como algo deslocado da identidade e subjetividade do artista. Isso era uma preocupação. E esse exercício questionador abre espaço para que os trabalhos reverberem em uma plenitude de possíveis significados e interpretações.

O seminário sobre zen budismo do Dr. Suzuki foi um marco cultural no final dos anos 50. Seus ensinamentos denotavam, entre outras coisas, que não seria "necessário que uma pessoa se isole da vida para praticar uma atividade esotérica. O decurso da vida diária oferece todas as possibilidades exigidas por aqueles que procuram uma vida espiritual. O mundo de objetos cotidianos é em si o estado de Nirvana almejado pelo Budismo"⁴⁷. Yoko Ono, artista ligada ao Fluxus e quem também trabalhava com o formato partituras-acontecimento (embora suas proposições tenham diferenças importantes em relação as de

⁴³ DANTO, 2002, p. 28.

⁴⁴ Ibid, p. 29.

⁴⁵ DORIS, 1982, p. 99

⁴⁶ Ibid, p. 122.

⁴⁷ DANTO, 2002, p. 28.

George Brecht, por sua formalização e também pela nomeação feita pela artista, quando a maioria era intitulada enquanto “peças” [*pieces*]), foi instruída nas práticas do zen no Japão e era bastante envolvida com esses ensinamentos. Ela escreve uma passagem diferenciando seus acontecimentos dos *happenings* e principalmente, sublinhando certo caráter mínimo e simples dessas partituras⁴⁸:

Todos os meus trabalhos em outras áreas tem o que poderia ser chamado de "característica de Evento". As pessoas me perguntam porque chamo alguns dos meus trabalhos de Evento e outros não. Também me perguntam porque não denomino meus Eventos de Happenings. Para mim, Evento não é uma assimilação de todas as outras artes como parece ser o caso do Happening e sim um desprendimento das várias percepções sensoriais. Não é uma "reunião de grupo" como a maior parte dos happenings são e sim um ato de lidar consigo mesmo. Também não existe roteiro como nos happenings apesar de ter algo que impulsiona esses Eventos. A palavra que mais se aproxima a isso poderia ser “desejo” ou “esperança”. Num pequeno jantar semana passada descobrimos de repente que nosso amigo poeta, que admiramos muitíssimo, é daltônico. Barbara Moore disse, "Isso explica seu trabalho. Normalmente os olhos das pessoas estão bloqueados pela cor e não conseguem enxergar a coisa em si." Após o desbloqueio de nossas mentes, nos livrando de percepções visuais, auditivas e cinéticas, o que sairá de nós? Haverá algo? Eu fico pensando. E meus Eventos acontecem basicamente com esses pensamentos.⁴⁹

⁴⁸ Vale lembrar que neste caso e em toda citação aqui presente, quando escrito “evento”, na minha interpretação conceitual lê-se “acontecimento”. Tomo as partituras conceitualmente como partituras-acontecimento, rejeitando a tradução de *event* enquanto “evento”. Digo isso para que não seja posta uma confusão, quando “acontecimento” é também uma possível tradução da palavra inglesa *happening*, sendo que a tentativa de Yoko neste fragmento é justamente diferenciar sua prática com as partituras do *happening* enquanto um modo de ação.

⁴⁹ ONO, 2002, p. 117-118.

TUNAFISH SANDWICH PIECE

Imagine one thousand suns in the
sky at the same time.
Let them shine for one hour.
Then, let them gradually melt
into the sky.
Make one tunafish sandwich and eat.

1964 spring

Fig. 7: Tunafish sandwich piece, Yoko Ono, 1964.

O zen foi um lugar onde muitos artistas encontraram um paradigma para a desejada desestabilização da relação do indivíduo com os objetos e com o mundo. Essa reavaliação de relações e conseqüentemente da obra de arte cobra uma forma de apresentar e representar que não envolva a subordinação do objeto a um fechamento absoluto. É possível dizer, a partir do texto de David Doris, que a identidade implicada nos processos do Fluxus é como um grande canal de circulação e transição. E é aí que o autor atribui importantes atravessamentos entre a filosofia oriental e os mecanismos Fluxus, falando da

questão da temporalidade, citando um eterno retorno como desejo de potencialidade⁵⁰. A viagem como fluxo de passagem, envolvendo algum esquecimento em sua operação, uma espécie de suspensão.

“Repetir até não mais haver objeto”⁵¹. As partituras-acontecimento suscitam momentos instantâneos que ressoam múltiplos, evocando um nomadismo de intensidades. Similar noção encontramos no zen, um entendimento do esquecimento em relação à memória como modo de manter uma consciência imediata do inconstante presente, um além-representação⁵².

⁵⁰ Tendo a ler o “eterno retorno” em um registro deleuziano, que por sua vez possui traços nietzschianos, colocando a questão do instinto de morte como um acontecimento criador: “O tempo deixa de desenrolar sua linha reta e se enrola em si mesmo quando é afirmado como eterno retorno. O eterno retorno é precisamente o que não faz retornar nada ao ego, do Eu, do Uno, pois só faz retornar o que difere; é uma redistribuição permanente das potências do sem-fundo. Ele se torna o novo círculo que substitui o círculo platônico. Daqui em diante, à nova terra do sem fundo corresponde o novo círculo do eterno retorno; não mais o círculo do Mesmo, mas o círculo do Outro.” (LAPOUJADE, 2015, p. 89)

⁵¹ Me refiro à instrução da partitura-acontecimento *Two Exercises* (fig. 8).

⁵² *Ibid*, p. 112.

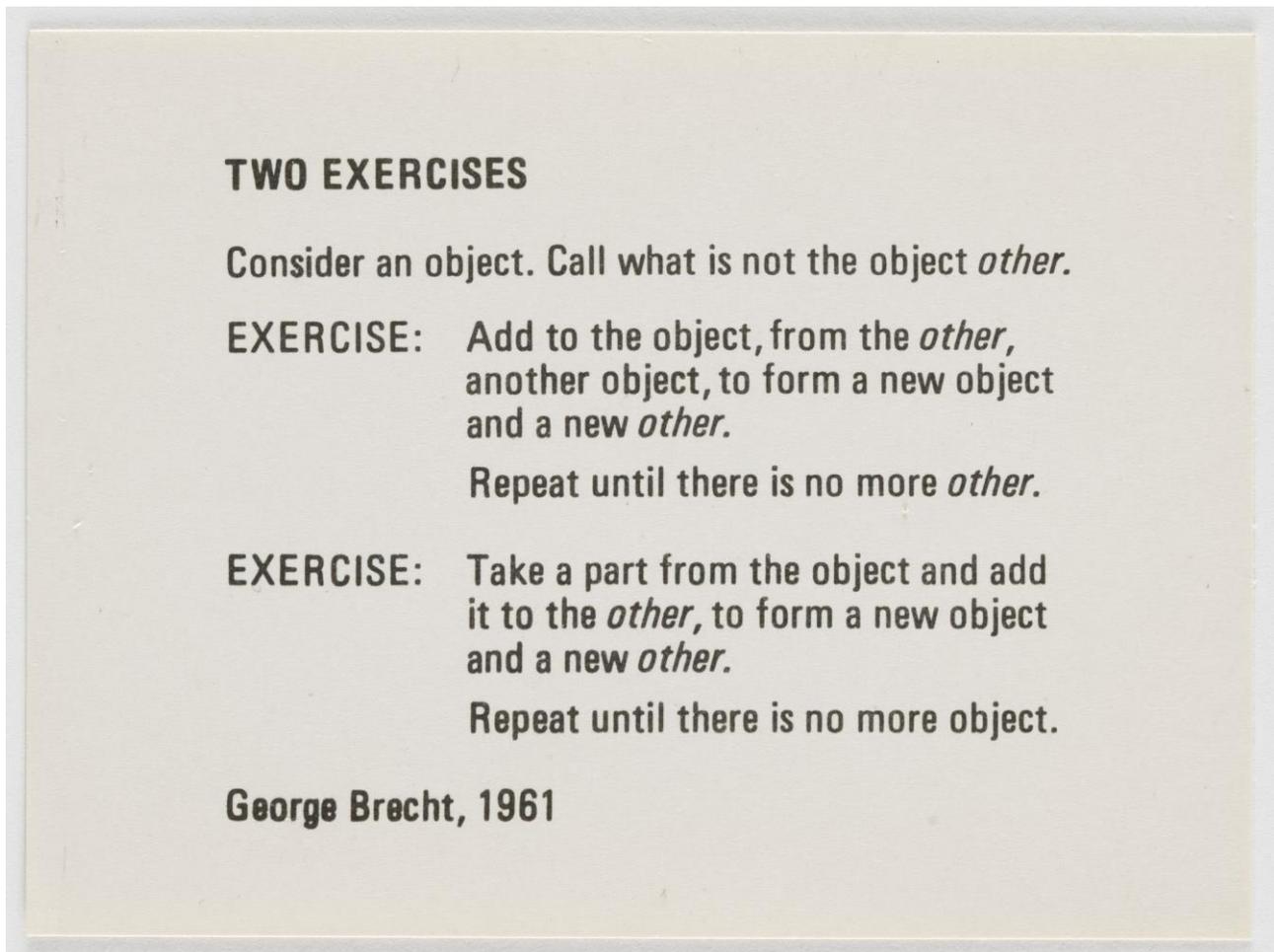


Fig. 8: Two Exercises, George Brecht, 1961.

ESPESSURA MÍNIMA

Para George Maciunas os acontecimentos criados por Brecht seriam não-arte, a partir do fato de que o artista não os cria propriamente, já que eles estariam existindo a todo momento⁵³. Isso está bastante ligado à criação desta topologia como citado anteriormente, uma ritualização dos hábitos e tentativa de incorporação da arte pela vida. O gesto de Brecht seria, na visão de Maciunas, mais o de chamar a atenção em relação a esses acontecimentos que já estão espalhados no cotidiano. Maciunas considera tais “acontecimentos” mais interessante à medida que ficam mais dispersos e menos noticiáveis. Dessa forma, ele acreditava que os tais acontecimentos seriam menos artificiais e isso se articula com alguns passagens aqui citadas, das preocupações de Maciunas em se distanciar da artificialidade e algumas tendências que ele identificava na arte.

⁵³ KOTZ, 2001, p. 126.

Particularmente não vejo interesse em tomar as partituras-acontecimento como não-arte no presente trabalho. Sabemos que hoje as contrações entre arte e vida se dão em planos e formas outras. É claro que a opinião de George Maciunas relaciona-se com um contexto, com os discursos do momento e a época deflagra a pertinência de tal declaração. Aqui prefiro seguir a ideia elaborada por Liz Kotz, entendendo as partituras-acontecimento como capazes de politizar a ideia do ready-made, à medida que perseguem uma estratégia de eliminação da função do autor e mesmo de um questionamento sobre a criatividade, fato que não pode ser separado do grande interesse de George Brecht pelas operações de acaso e interesse na noção “cageana” sobre indeterminação.

Em um texto intitulado *O que é Fluxus*, René Block comenta um interessante ponto de vista sobre a questão da dispersão:

Eu acredito que Maciunas tinha outra coisa em mente quando ele falava da "auto-eliminação do Fluxus". Basicamente ele queria dizer que o conteúdo das obras, a compreensão consciente de ocorrências completamente normais do dia a dia como cumprimentos, o som de água pingando, limpar instrumentos musicais ou outros objetos, um dia seria entendido e apresentado como uma performance consciente feita diariamente por tantas pessoas que o palco já não seria necessário. Aí Fluxus estaria ocorrendo dentro das cabeças das pessoas nas ruas, a unidade entre vida e arte seria atingida e assim arte como "arte" se tornaria supérflua. Nós sabemos que nunca chegaremos a esse ponto e que as pessoas sempre precisarão de arte como uma contraposta às suas vidas diárias.⁵⁴

Já Arthur Danto questiona como Fluxus politiza a questão da diferença entre uma ação que se situa na esfera da vida comum e uma ação performativa que concatenaríamos enquanto obra:

Já que não é toda ação consistindo em ligar e desligar uma luz que é considerada uma performance artística, a questão é encontrar a diferença. Não era, devemos admitir, parte do Fluxus responder a essa questão. Eu a considero, entretanto, como a questão central na filosofia da arte, e parte da razão pela qual gosto do Fluxus é que ele a trouxe à tona de uma forma particularmente aguda. Na verdade, ela poderia ter sido gerada por vários setores do mundo da arte de vanguarda dos anos sessenta - do Pop ou Minimalismo, e mais especialmente da arte Conceitual mais tarde naquela década, quando não mais se aceitava que a arte sequer precisava de um objeto físico. Em princípio, a questão poderia ter sido levantada em qualquer momento da história da arte, mas não teria feito sentido para os filósofos, já

⁵⁴ BLOCK, BERGER, 2002, p. 42.

que não teria havido nada que a nutrisse na prática artística real até o momento do Fluxus. O que é fascinante é que ele surgiu do interior da prática artística em si, neste momento histórico em particular, e tem ocupado a atenção filosófica - ou pelo menos minha atenção filosófica - desde então.⁵⁵

Na leitura de Hannah Higgins sobre as partituras-acontecimento entende-se que as mesmas teriam uma base sensorial, situando-as, contudo, em um local de total inespecificidade, aleatoriedade e acaso; compreendendo que elas não caracterizam uma situação de site-specific, tampouco uma situação de performance. Chamando atenção para as leituras comumente feitas sobre as produções do Fluxus como muitas vezes iconoclastas e destrutivas, Hannah comenta como algumas partituras indicam gestos simples, que também podem implicar ações de cuidado, delicadeza e precisão, ainda que de certo modo voltados para alguma profanação.

A prudência no comentário da pesquisadora nos auxilia no pensamento difícil que é a localização da prática das partituras-acontecimento enquanto gestos em arte. Não que seja o intuito aqui determinar situações de clausura para o objeto pesquisado. Não imagino no que me seria útil. Mas penso que as partituras possuem alguma espessura mínima – apesar de alguma dispersão zen, não desvanecem por completo. Afinal, o sujeito é parte inextricável de um todo e do mundo. As partituras-acontecimento indicam sim gestos comumente simples, mas certamente envoltos por toda a expansão própria da recepção sensorial por parte da articulação corpo-mente do espectador/ativador. Ao dizer que elas se movem no mínimo, não é indicativo de um simplismo bobo, mas sim que atuam a partir de uma capacidade específica de serem pontuais, ainda que desejosas e inspiradas. Concentradas, ainda que dispersas. Múltiplas, ainda que certeiras.

E se espessura indica grossura, densidade e consistência – ainda que no presente trabalho tenhamos falado algumas vezes de um interesse nessas vanguardas de reconsiderar a materialidade dos objetos, de compreender que os trabalhos de arte podem, de algum modo, sucumbir, me parece que há sempre alguma superfície de inscrição, ainda que não seja tão palpável. E no caso da partituras-acontecimento, é evidente que a visualidade desempenha papel importante: “o elemento unificador na obra de Fluxus é o estilo

⁵⁵ DANTO, 2002, p. 26.

intoxicante do design de Maciunas, fortes letras negras dispostas a formar palavras que apresentam seu próprio mistério, tal como a capa que ele fez para o Water Yam de George Brecht⁵⁶, argumenta Dick Higgins.



Fig. 9: Water Yam, George Brecht, 1963.

⁵⁶ DANTO, 2002, p. 30



Fig. 10: Water Yam, George Brecht, edição de 1972.

Estilo cuja estética politizava a produção em arte enquanto mercadoria. As generalizações visuais presentes nas partituras-acontecimento não são uma escolha vaga mas operam categorias e necessidades específicas⁵⁷. Em 1963 George Maciunas, que era designer, produzia *Water Yam*, uma edição em caixa das partituras-acontecimento de Brecht. Sua aparência relaciona-se ao "princípio de que as caixas deveriam ser baratas, comuns, pouco preciosas"⁵⁸. "O alto custo da cultura é problematizada em materiais baratos e objetos de baixo preço"⁵⁹. *Water Yam* custava em média quatro dólares, "sugerindo um comprometimento de quem produzia com o baixo custo e produção em massa"⁶⁰.

QUALQUER UM PODE SER UM POUCO FLUXUS

Os trabalhos do Fluxus tinham na sua base uma qualidade não-preciosa, reproduzível, freqüentemente humorística e provocante, muitas vezes

⁵⁷ HIGGINS, 1982, p. 225.

⁵⁸ Ibid, p. 55.

⁵⁹ Ibid, p. 55.

⁶⁰ HIGGINS, 2002, p. 55.

concreta, normalmente concisa que condizia com as ideias apresentadas nos vários manifestos do grupo. Outra qualidade do Fluxus era a ideia de licença, sugerida por Yoko Ono a Maciunas, e exemplificada nos seus trabalhos expostos na galeria AG de Maciunas em Nova Iorque em julho de 1961. A ideia de licença sugere que "qualquer um pode fazê-lo" - uma máxima da antiarte, e Maciunas utilizou este conceito na produção das Edições Fluxus.⁶¹

Até aqui vimos como o corpo presente nas práticas do Fluxus é instrumento agindo no mundo. Há uma negociação entre o domínio mental e o material. Mais do que uma linha narrativa, as partituras-acontecimento podem ser compreendidas como simples gestos capazes de comunicar mensagens complexas⁶². O nome/termo "fluxus" situa de modo contundente o movimento em um espaço transicional, de fluxos de passagem. No catálogo publicado pelo CCBB no ano de 2002, dentro do contexto de uma exposição sobre o Fluxus, um trecho do texto de abertura incrementa o que entendo como este caráter transitivo das produções ligadas ao movimento:

Maciunas escreveu um manifesto verificando no dicionário a definição da palavra "fluxo" e selecionando todas as definições que tinham conotações de mudança, endurecimento, purificação, fluidez e fusão. Então passou a conceber uma série de festivais com trabalhos muito novos pelos mais radicais e menos tradicionais artistas, músicos, cineastas, etc. de países diversos.⁶³

Dick Higgins identifica o aparato formal do Fluxus como intermídia. Fluxo entre mídias. O artista associava o impacto das partituras-acontecimento e dos *happenings* com o advento da televisão e do rádio. Ambos inauguravam um novo modo de ver as coisas e uma nova relação com a imagem. Em *Statement on intermedia*, Higgins relata como as mídias naquela época rompem com suas formas tradicionais, passando de um status definidor a meros pontos de referência. Além disso, o uso do termo "intermídia" aponta novas formas de utilização dos meios para comunicar aquilo que se quer para o mundo. Nesse momento os novos veículos citados anteriormente são novas fontes de informação que podem ser utilizadas como via de enfrentamento das formas perversas que atuam no mundo⁶⁴. E o fato de usá-las realiza um impacto social, um desdobramento político, como muitas vezes defendido ao longo desta sessão.

⁶¹ HENDRICKS, 2002, p. 15.

⁶² STILES, 1993, p. 65.

⁶³ HENDRICKS, 2002, p. 14.

⁶⁴ HIGGINS, 1966, p. 1.

Ao longo desta parte vimos como à medida que as funções representacionais e comunicativas da notação musical convencional são suprimidas, duas vias se abrem: por um lado há uma marca linguística e gráfica, uma inscrição que pode resistir a qualquer interpretação; por outro há certa instrumentalização da função comunicativa, tornada possível pela saída de uma série de inscrições musicais especializadas a favor de uma linguagem cotidiana que pode ser lida por todos⁶⁵. Segundo Liz Kotz, ambos os casos sugerem uma fragmentação do sistema linguístico. A crítica diz que uma quebra semiótica habita todo sistema de signo e a partir de Mallarmé acredita ser possível afirmar que poesia concreta e jornalismo seriam dois lados da mesma moeda. Fetichização visual e signos instrumentalizados habitariam o mesmo polo⁶⁶. Belén Gache escreve sobre como

a capacidade das palavras de influenciar nossa vida consciente e inconsciente e nossas realidades foi experimentada por todos nós. Essa capacidade, de fato, tem sido utilizada ao longo da história em formas que vão desde a persuasão das campanhas políticas ou publicitárias, até a criação de toda uma classe de rituais, mantras e orações⁶⁷.

Não é à toa a escolha de título para esse bloco de ideias. A frase “qualquer um pode ser um pouco Fluxus” indica desde o caráter amplamente debatido nessa sessão, que denota a acessibilidade e abertura das práticas do grupo, especialmente as partituras-acontecimento, mas também poderia muito bem ser um slogan marqueteiro qualquer. Segundo Franco “Bifo” Berardi

a publicidade utiliza uma linguagem sem imperativos visíveis, uma linguagem aparentemente tolerante, feita de insinuações e de alusões, mais que ordens peremptórias. Mas seus imperativos não trabalham no nível de formas conscientes do pensamento, trabalham o imaginário e a percepção de si.⁶⁸

E quando o processo de produção se torna processo semiótico⁶⁹, a publicidade é “progressivamente incorporada ao próprio corpo da mercadoria, depositando-se na

⁶⁵ KOTZ, 2007, p. 54.

⁶⁶ Ibid, p. 54.

⁶⁷ GACHE, 2015, p. 5.

⁶⁸ BERARDI, 2019, p. 61.

⁶⁹ Essa ideia será trabalhada com mais profundidade na terceira sessão.

abstração concreta do logotipo, expressão direta da mercadoria e ocupação do espaço imaginário"⁷⁰, estando situada "justamente nesse ponto de conexão entre a imaginação transgressora e libertária e sua recuperação funcional, modelada conforme as dinâmicas da indústria."⁷¹

Jenny Holzer é um exemplo de uma artista "cujos trabalhos buscam desnaturalizar os estereótipos e clichês que circulam regularmente na linguagem e no imaginário cotidiano, que desempenham um papel tão significativo na nossa formação como sujeitos sociais"⁷².

E que

se situa no lugar do conflito semiótico da consciência da capacidade dos signos em afetar as crenças sociais. Através de perguntas e slogans desconcertantes busca sensibilizar a sociedade frente aos modos de representação que lhe são dados e que recebe de maneira praticamente inconsciente.⁷³

⁷⁰ Ibid, p. 61.

⁷¹ Ibid, p. 64.

⁷² GACHE, 2015, p. 52.

⁷³ Ibid, p. 52.



Fig. 11: Truisms, Jenny Holzer, 1982.



Fig. 12: It is Guns, Jenny Holzer, 2018.

É possível apreender articulações entre o modo de operar das partituras-acontecimento com os trabalhos de Jenny Holzer, mas não busco me estender aqui neste ponto. A artista se baseia em mecanismos presentes na linguagem cotidiana e sua capacidade de afetar e construir ideias e comportamentos. As partituras-acontecimento são propulsoras de ações cujos resultados são imprevisíveis. Elas carregam problemas próprios da leitura, uma "falta de código em comum, o problema da interpretação, as barreiras comunicativas e os acidentes da linguagem"⁷⁴. Indicam uma relação aberta entre partitura e performance, já que há um falência de um controle preciso sobre seus desdobramentos.

Derrida falava sobre um ler "verdadeiro" que só podia surgir de uma ilusão metafísica buscando um sentido "por trás" ou "mais além" do texto. A compreensão humana é múltipla e contingente e se faz possível a partir de uma relação dos signos com outros signos, em uma rede de evanescência sem fim. Assim, nossa relação com as palavras dos outros (por exemplo, a leitura), estará sempre baseada na incompreensão e na disseminação de sentidos.⁷⁵

⁷⁴ Ibid, p. 24.

⁷⁵ GACHE, 2015, p. 18.

Uma propaganda também tem caráter imperativo: “compre”, “poste”, “seja”... Em ambos os casos a dualidade da linguagem está presente. Um texto autônomo que também funciona enquanto instrução para alguma ação que carrega consigo, como desdobramento, uma leitura por parte do outro que será sempre negociação. Sentidos dispersos e uma sensação de interpretação que nunca poderá lograr um lugar de efetivação completa - é com essa bruma que se forma quando tentamos olhar para a realidade que escapa por trás dos signos que encerro este primeiro movimento, abrindo espaço para que as partituras-acontecimento possam ressoar para além daquilo que pudemos ver até aqui.

SEGUNDO MOVIMENTO: VIAJAR EM OUTRA DIREÇÃO

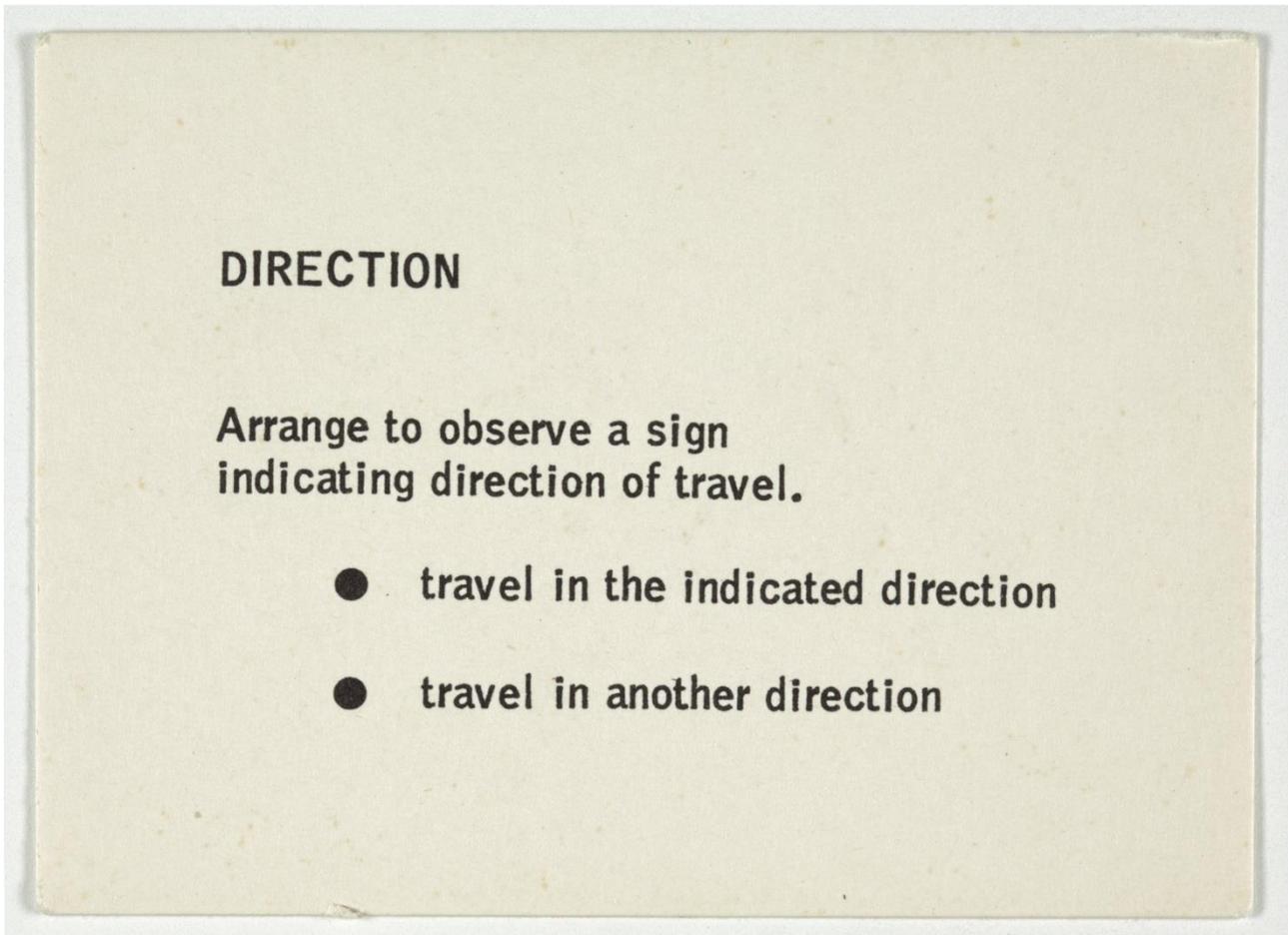


Fig. 13: Direction, George Brecht, 1963.

ATOS DE FALA

J. L. Austin foi um autor que em 1975, no livro *How to do Things With Words*, questionou a tradição presente na filosofia da linguagem indicativa do fato de um enunciado servir apenas para descrever um estado de coisas⁷⁶. O filósofo cria sua teoria dos atos de fala, os quais caracteriza como performativos. Nessa teoria o enunciado performativo vai além da mera capacidade de descrição de alguma coisa e de fato faz algo, realiza. Com isso esses atos não estariam propriamente subordinados à verificação de falsidade ou veracidade, não da mesma forma que anteriormente⁷⁷.

Austin considera um ato de fala performativo bem sucedido quando este cumpre o seu propósito. A efetividade e o sucesso de um ato de fala estão atados à capacidade do

⁷⁶ MAGALHÃES, 2017, p. 39.

⁷⁷ Ibid, p. 39.

contexto da emissão preencher certas condições demandadas. Estas tem a ver com procedimentos convencionais que permitem com que encaixemos certas palavras em determinadas circunstâncias. Austin exemplifica casos de enunciados performativos que falhariam em suas intenções, como quando o ato de fala é emitido por um ator em cena, ou os atos de fala presentes em uma poema. Nesses casos a linguagem seria usada de uma forma não-séria e o filósofo “afirma que esses usos seriam ‘parasíticos’ em relação ao seu uso normal”⁷⁸. Essas ocorrências são então isoladas de suas análises. Interessa à Austin, como objeto de estudo, somente os atos de fala emitidos em circunstâncias ordinárias⁷⁹.

Com J. L. Austin o aspecto performativo torna-se uma espécie de predicado para a linguagem em geral, trazendo a ideia de que tudo o que dizemos faz. Aos enunciados performativos não caberia simplesmente uma avaliação quanto aos seus estatutos de veracidade ou falsidade. As realizações linguísticas performativas permitem mais uma afirmação sobre seu valor de efetividade ou de força e isso envolve um comprometimento ético-moral ligado às condições citadas anteriormente. Nesta dissertação não se trata de tomar o trabalho de Austin a fundo, mas de entender como a partir dos atos de fala reagem os autores Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida.

Se Austin desenvolve condições necessárias para uma realização bem sucedida de forças performativas, sendo estas ligadas à existência de procedimentos convencionais amplamente aceitos que nos permitem enunciar determinadas palavras correspondentes a determinados contextos, as estruturas linguísticas dos enunciados performativos não operam de forma autônoma. Necessitam elas de um contexto, de convenções ritualizadas para realizarem seus efeitos. O que opera o performativo são mais as condições do ato de fala do que sua fórmula em palavras.

Ora, se em minha pesquisa tenho como objeto de estudo partituras textuais cuja estrutura linguística é de alguma forma comprimida, se esses escritos marcadamente instrucionais estão disponíveis para a leitura e interpretação do espectador, logo identifico como a teoria dos atos de fala cabe em minhas investigações. As análises austinianas são um pedaço de

⁷⁸ J. L. Austin Apud MAGALHÃES, 2017, p. 39.

⁷⁹ MAGALHÃES, 2017 p. 39.

uma chave de compreensão do chamado performativo, o que acredito ser útil para perscrutar as questões que me movem, a ver como ler essas partituras hoje.

Talvez o filósofo identificaria as partituras-acontecimento de George Brecht como um ato performativo bem sucedido se de fato conseguissem persuadir quem as lê a executar tal ação ou a interpretar da maneira que o mesmo as concebeu. Mas essas avaliações aqui não interessam. As ideias de J. L. Austin importam a presente pesquisa por indicar esse interessante percurso da ideia de performativo, algo que nos propõe caminhos diante das partituras, esses textos tão curiosos. O performativo importa na medida que não compreende a linguagem como algo restrito ao domínio apenas da descrição e portanto nos aponta um horizonte que alarga a compreensão indicando a existência de uma dimensão outra da linguagem, mais complexa e menos unidirecional.

MÁQUINAS ABSTRATAS

Na célebre obra *Mil Platôs*, escrita por Gilles Deleuze em parceria com Félix Guattari, o quarto e quinto platôs abordam questões relativas à linguística e regimes de signos, realizando "exames da legitimidade da pretensão da linguística para fazer da linguagem a única máquina abstrata verdadeira e com isso instaurar um primado da expressão sobre os conteúdos"⁸⁰, como se a primeira pudesse traduzir todos eles. É possível dizer que existem várias máquinas abstratas e cada tipo delas realiza um modo de distribuição de elementos. Me parece importante dizer que os autores estavam em busca de uma máquina capaz de distribuir singularidades em qualquer multiplicidade, assim como classificar e falar de "uma matéria não linguística imanente à língua"⁸¹, intensiva e oposta às articulações da sintaxe. Eles desejavam pôr um fim no juízo que estratifica ao ponto de endurecer e fugir da linguagem que pretende tudo abarcar entre suas pinças⁸².

Uma máquina abstrata obedece uma espécie de programa. Os autores mencionados descrevem em *Mil Platôs* distintas operações sob o nome de dupla articulação: em uma

⁸⁰ LAPOUJADE, 2015, p. 216.

⁸¹ "tome um enunciado, faça-o variar e encontrarás a linha de suas variações intensivas, uma matéria não linguística imanente à língua." (LAPOUJADE, 2015, p. 222).

⁸² Ibid, p. 216.

primeira operação haveria a formação de uma massa ocorrida pela interação de multiplicidades, formando um primeiro grau de territorialização; neste primeiro momento há um processo de seleção, já que moléculas ficam do lado de fora sem entrar num campo de interação; a segunda operação “intervém fixando essa ordem”⁸³ primeira, “organizando-a, codificando-a, estabilizando-a numa forma molar na qual se atualizam simultaneamente os compostos substanciais precedentes”⁸⁴. Estamos aí lidando com formas organizadas.

Se de um lado os conteúdos ordenam corpos sociais, do outro expressões organizam corpos através de enunciações. A expressão se insere no conteúdo, denotando interdependência entre as duas instâncias: a expressão intervém no conteúdo não para lhe representar mas antecipá-lo e destacá-lo, recortar de outro modo; “a linguagem não só codifica mas está sempre desterritorializando e reterritorializando corpos sociais”⁸⁵. Com Deleuze e Guattari é possível dizer que uma linguagem não se separa do corpo que fala; não seria o caso de dizer que ela dá forma ao corpo, que já tem a sua própria, mas transforma-o através do sentido que lhe atribui⁸⁶, intervindo sobre o mesmo.

Não se pode separar a linguagem dos atos implícitos que são a condição de sua efetuação. Cada enunciação “faz” alguma coisa dizendo e, enquanto tal, age como “palavra-de-orderm”. Ela submete os corpos sociais a incessantes transformações incorporais.⁸⁷

David Lapoujade comenta sobre como “o enunciado não é mais separável de todas as vozes que ele torna audíveis em sua própria, como uma matéria propriamente linguística, uma substância quase musical imanente a todo enunciado, da qual cada enunciação é uma modulação.”⁸⁸

Em uma leitura sobre a teoria de J. L. Austin, Deleuze e Guattari acreditam que o delineamento da esfera performativa apresenta consequências, como

a impossibilidade de conceber a linguagem como um código, visto que este é a condição que torna possível uma explicação; e a impossibilidade de conceber a fala como a comunicação de uma informação: ordenar, interrogar, prometer, afirmar, não é informar um comando, uma dúvida, um

⁸³ Ibid, p. 207.

⁸⁴ Ibid, p. 207.

⁸⁵ Ibid, p. 221.

⁸⁶ Ibid, p. 220.

⁸⁷ Ibid, p. 220.

⁸⁸ Ibid, p. 221.

compromisso, uma asserção, mas efetuar esses atos específicos imanentes, necessariamente implícitos.⁸⁹

E também o impedimento de uma definição de semânticas ou sintaxes independentes de um aspecto pragmático, uma vez que a pragmática se insinua por toda parte. Junto a isso há

a impossibilidade de manter uma distinção língua-fala, visto que a fala não pode mais ser definida pela simples utilização individual e extrínseca de uma significação primeira, ou pela aplicação variável de uma sintaxe prévia: ao contrário, são o sentido e a sintaxe da língua que não se deixam definir independentemente dos atos de fala que ela pressupõe.⁹⁰

A pragmática é tomada pelos autores como um pressuposto para todas as instâncias da linguagem, um elemento base. A forma como as circunstâncias agem no enunciado faz com que os agenciamentos estejam sempre se transformando. Isto é, uma sentença pode ser proferida em diferentes contextos: podemos dizer “eu juro” em ocasiões familiares, amorosas, jurídicas... cada caso suscita diferentes situações de corpo. Não se tratam das mesmas transformações e tampouco dos mesmos enunciados. O contexto torna um ato de fala crível, como já apontado por J. L. Austin, ao mesmo tempo em que faz dele um agenciamento, diferença conceitual trazida por Deleuze e Guattari⁹¹.

Sem os agenciamentos, as forças jamais seriam ligadas, nada jamais se fixaria, nem mesmo provisoriamente. Tudo se firma pelos agenciamentos, mas tudo se explica pelas máquinas abstratas. Os planos e as máquinas abstratas só podem ser pensados; nunca podem ser observados empiricamente por eles mesmos, enquanto os agenciamentos concretos constituem todo o visível e o todo enunciável da terra. Reciprocamente, jamais os agenciamentos podem ser compreendidos sem a máquina abstrata que explica seu modo de funcionamento.⁹²

A dupla de autores é crítica em relação à linguística pelo fato de que esta, ao permanecer atada às constantes sintáticas e buscando esse tipo de extração em seus exames, acaba por relacionar o enunciado a um significante e a enunciação a um sujeito - fechando a língua sobre si e fazendo da pragmática um resíduo. Com isso o agenciamento acaba se perdendo.⁹³

⁸⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10.

⁹⁰ Ibid, p. 10.

⁹¹ Ibid, p. 16.

⁹² LAPOUJADE, 2015, p. 202.

⁹³ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16.

Não basta considerar o significado, ou mesmo o referente, visto que as próprias noções de significação e de referência relacionam-se ainda a uma estrutura de expressão que se supõe autônoma e constante. De nada adianta construir uma semântica, ou mesmo reconhecer determinados direitos na pragmática, se fazemos ainda com que passem por uma máquina sintática ou fonológica que deve trabalhá-las previamente, pois uma verdadeira máquina abstrata se relaciona com o conjunto de um agenciamento: se define como o diagrama desse agenciamento.⁹⁴

A tal máquina abstrata trazida pelos autores, da qual a linguagem depende e que é posicionada como opositora à máquina sintática da linguística (que “só se ocupa da distribuição diferencial dos signos no interior da língua independentemente de sua relação com os corpos”⁹⁵), é como o diagrama do agenciamento. E nela conteúdo e expressão não são respectivamente significado e significante, mas sim variáveis dispostas em dois planos: um plano onde essas variáveis são distribuídas de forma heterogênea, ligadas a um movimento primeiro; e um segundo plano onde a desterritorialização é absoluta e essas mesmas variáveis tornam-se indiscerníveis por sua variabilidade primeira.

A noção de máquina abstrata muito me interessa diante da elaboração de um pensamento crítico sobre as partituras-acontecimento por conta da sua funcionalidade diagramática que não abstrai conteúdo, mas sim traça um só plano de consistência formalizando conteúdos e expressões. Deleuze e Guattari colocam como os estratos de significância e interpretação são causadores de aprisionamentos e a fuga só é passível de ser criada em um plano de consistência onde não reside mais um regime de signos (“não há mais sentido, só há usos”⁹⁶). Em última análise, o que importa para a pesquisa que tento com esta dissertação empreender, é uma compreensão de que os esforços de se falar sobre a língua, qualquer língua, recorrem a uma língua maior e por isso acabam criando e recorrendo, inevitavelmente, a uma homogeneização. O agenciamento é levado pelos movimentos aberrantes⁹⁷ da máquina abstrata, aqueles que

nos arrancam de nós mesmos, segundo um termo que retorna com frequência em Deleuze. Há algo 'forte demais' na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida no que ela tem de pessoal,

⁹⁴ Ibid, p. 26.

⁹⁵ LAPOUJADE, 2015, p. 225.

⁹⁶ Ibid, p. 143.

⁹⁷ David Lapoujade, ex-aluno de Deleuze, em sua análise sobre o autor identifica a distinção e a classificação dos movimentos aberrantes como o problema geral de sua filosofia, quando *Mil Platôs*, com suas máquinas, rizomas, ritornelos e multiplicidade seria um afresco de tais movimentos.

mas ao impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir através dela. A vida só passar a valer na ponta dela própria.⁹⁸

É possível dizer que a partitura-acontecimento não reterritorializa a língua, mas sim desterritorializa a língua maior - aqui é uma questão de devir. A partitura-acontecimento é capaz de colocar toda uma linha majoritária da língua e seu sistema constante em variação contínua. A pergunta que fica com a leitura de Deleuze e Guattari sobre os problemas da linguagem é como seria possível alcançar a tal máquina abstrata ou o diagrama de agenciamento. Os autores nos respondem ser através da conjunção, através de “gestos e as coisas, as vozes e os sons”⁹⁹, que são “envolvidos na mesma ‘ópera’, arrebatados nos efeitos cambiantes de gagueira, de vibrato, de trêmulo e de transbordamento”¹⁰⁰. Isso “quando um sintetizador coloca em variação contínua todos os parâmetros e faz com que, pouco a pouco, elementos essencialmente heterogêneos acabem por se converter um no outro de algum modo”¹⁰¹. Esta forma de concerto, ou orquestra, me faz pensar nas situações evocadas pelo Fluxus, onde ações específicas de vanguarda ocorriam em espaços então desautorizados em relação aos termos canônicos da arte.

Se há conjunção, há matéria e agenciamento - é ao longo dele que se rizomatizam diferentes sistemas de intensidade. Os esforços de Deleuze e Guattari ao evocarem uma pragmática são sobre entender como fugir à sentença de morte colocada pela palavra de ordem, ou como identificar neste tipo de comando/enunciado uma força revolucionária. As partituras-acontecimento de George Brecht indicam uma possibilidade de criação de linhas de fuga ou movimentos aberrantes que sacodem a terra, à medida que partem do que identificam dentro da língua maior como um poder capaz de fazê-la esgarçar, fazê-la ranger.

Escrever é a capacidade de ser muitos, acredito. A língua maior está sempre evocando o sujeito da enunciação – quem está falando? O fluxo impessoal no qual as partituras deslizam e se inscrevem é capaz de ser povoado, e neste caso reconhecemos os autores delas, ou coautores (no sentido de quem cria e quem as recebe/ativa), mais como residuais

⁹⁸ Ibid, p. 43.

⁹⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 48.

¹⁰⁰ Ibid, p. 48.

¹⁰¹ Ibid, p. 48.

em relação às obras, do que instâncias que a precedem. Como caracteriza Ricardo Basbaum, “o sujeito criador dissolve-se num ‘devir-imperceptível’ como parte da atividade desse despojar-se das determinações apriorísticas para realocar-se nos contornos de um outro espaço, relacional.”¹⁰²

O QUE DERRIDA QUER DE AUSTIN?¹⁰³

Pelo fato da presente dissertação desejar experimentar as questões suscitadas por uma prática artística, e assumindo que a arte envolve uma suspensão de hábitos comuns, é certo que o pensamento em relação ao performativo com o qual esse texto se filia refere-se, primeiramente, à topologia desenhada por Deleuze e Guattari, como elaborado no capítulo anterior, mas também às tentativas de desconstrução de Jacques Derrida. E são suas explorações que irei aprofundar nos próximos pontos. Sem com isso pretender, claro, empreender qualquer demérito à análise austiniana do performativo, mas compreendendo agora, junto ao Derrida, que a mesma ainda se encontra esvaziada da importância da iterabilidade, ideia posterior que será trabalhada pelo filósofo da desconstrução.

No artigo *What did Derrida want of Austin?* (1995), “Stanley Cavell sugere que Derrida gosta da teoria dos performativos de Austin pelo fato de que ela coloca uma rejeição à concepção da linguagem como algo capaz de realizar uma transferência de sentidos”¹⁰⁴. Austin em determinado momento deixa de usar “sentido” e passa a falar em força ilocucionária ou perlocucionária. Jacques Derrida, ainda assim, vê na teoria dos atos de fala uma ideia que o desagrada à medida que a mesma acaba, de certo modo, aproximando o discurso da ideia de “comunicação”. Mesmo essa comunicação não comportando necessariamente um conteúdo de sentido, continua sendo sobre comunicar. Como fica explícito em *Assinatura Acontecimento Contexto*, interessa à Derrida a ruptura da comunicação, isto é, uma quebra com a mesma enquanto comunicação de consciências ou presenças e como transporte linguístico ou semântico do querer-dizer. Isso se daria, segundo o filósofo, através do fato

¹⁰² BASBAUM, 2014, p. 5.

¹⁰³ Cf. CAVELL, 1995.

¹⁰⁴ MAGALHÃES, 2017, p. 60.

de que o texto escrito mantém contínua sua ação independente da presença ou intenção do chamado autor do texto¹⁰⁵.

Talvez para Derrida as partituras-acontecimento (junto ao desejo do George Brecht de desaparecer enquanto a figura do autor propriamente dita, especializando-se em uma topologia próxima do que hoje pode-se ler na obra de Deleuze e Guattari), de fato continuariam funcionando sem que o artista esteja exatamente fixado nesse lugar de autoria. E é possível que mesmo a presença do espectador seja desnecessária na visão do filósofo. Fator que fica mais complicado quando saímos do domínio estreito da filosofia e entramos no campo da arte, onde a questão do sensível e da participação tomam proporções outras.

Retomando Austin, quando este abandona o valor de verdade, ele acaba o substituindo pelo valor de força. E para que esta seja verificada, há um apreço importante pela ideia de contexto, como vimos no primeiro capítulo desta sessão. Esse contexto aparece como algo plenamente definível e determinável. A argumentação elaborada por J. L. Austin comporta, portanto, a ideia de um sujeito intencional consciente da totalidade do seu ato de fala, sendo assim, haveria uma unidade de sentido na realização de seu ato.

É à essa posição que Derrida opõe sua discussão da escrita em relação à iterabilidade presente em todo signo. Questão que será elaborada de forma mais profunda em um ponto adiante. Para o autor, todo ato performativo pode ser citado e com isso ele é permanentemente transportado para um contexto novo, evocando outros efeitos. Essa é a iterabilidade do performativo.

Para o filósofo, quando Austin desconsidera certos enunciados, caracterizando-os como parasitários e não-sérios, ele acaba com a possibilidades desses atos de fala serem citados. Se enunciados “ficcionalis” são considerados dessa forma, parece que Austin os concebe como meras cópias e derivações, o que traz um tom quase moral aos procedimentos de

¹⁰⁵ DERRIDA, 1991, p. 349.

verificação de validade e estatuto dos atos. Derrida deseja recuperar esses atos rejeitados pelas análises austinianas e concebê-los como também paradigmáticos da linguagem. Inclusive é através do aspecto não-sério caracterizado por Austin que Jacques Derrida explicita o que entende como caráter de ausência de garantia de intenção em um ato de fala, assim como um certo aspecto não originário em relação ao contexto de um enunciado¹⁰⁶.

O ato de fala alienado da sua situação original passa a ter efeitos imprevisíveis. Embora, claro, enunciados performativos possam ter efeitos previstos, segundo Derrida a duplicidade citacional é o que torna um ato performativo possível. Para ter sucesso, ele depende de uma formulação que torne possível repetirmos o enunciado iterável. Essa fórmula deve ser identificável como um modelo, como uma forma de citação.

A assinatura como uma marca capaz de ser reproduzida, por sua vez, não é capaz de assegurar uma ligação à origem de um enunciado escrito. Como vimos anteriormente, é a citabilidade dessa marca que condiciona a possibilidade da sua legibilidade. A assinatura o é conforme um modelo, assim ela é possível de ser reconhecida como tal, caso não fosse dessa maneira, não serviria para identificar. Para funcionar ela deve ter uma forma repetível e iterável. Gayatri Spivak explica que “a iterabilidade é a condição positiva da possibilidade da identificação, daquilo mesmo cujo absoluto rigor ela torna impossível”¹⁰⁷. A iterabilidade é uma idealização mínima que garante a possibilidade de uma marca reaparecer. Dessa forma sua ideia ou seus efeitos permitem uma legibilidade sem necessariamente garantir um sentido idealizado. Em uma iterabilidade essencial, ato vocal e assinatura não se distinguem, ela é condição de possibilidade e impossibilidade da leitura¹⁰⁸.

Me parece razoável depreender que as partituras-acontecimento são estruturalmente bastante próximas do que vimos até aqui como capacidade de repetição e citabilidade dentro dos conceitos de Jacques Derrida. A partitura pode facilmente aparecer em um novo contexto, estando seus sentidos, de alguma forma, à deriva. Seus efeitos dependem de

¹⁰⁶ Ibid, p. 41.

¹⁰⁷ Gayatri Spivak apud MAGALHÃES, 2017, p. 42.

¹⁰⁸ Ibid, p. 42.

quem as lê e como as interpretam? Jacques Derrida escreve sobre ser necessário que a escrita seja repetível e iterável mesmo na ausência de um destinatário empiricamente determinável¹⁰⁹. A repetição, dessa forma, liga-se à ideia de alteridade e diferença. A iterabilidade estrutura a marca da escrita e com isso o autor diz que não há código que seja estruturalmente secreto, à medida que a marca deixada por ele ainda será uma escrita. A possibilidade de repetir e identificar as marcas está em implícita, para Derrida, em qualquer código, sendo este sempre decifrável, transmissível – iterável.

Quanto à desnecessária presença do destinatário, a ideia de presença do filósofo, e o mesmo a especifica no texto supracitado, não se trata de uma modificação contínua de presença, é mesmo uma ruptura da presença, o fim da possibilidade de um destinatário empiricamente definido. Uma escrita deve, para ser o que é, funcionar na ausência radical de um outro que irá lê-la¹¹⁰.

Para não desterritorializarmos por completo e perdemos o componente de fuga, que é a razão principal pela qual, de forma pragmática, mobilizo conceitos da filosofia no presente escrito, voltemos ao domínio das artes que é o que aqui mais interessa; a questão da presença é cara à história da arte e não são as tentativas de desconstrução do pós-estruturalismo que darão conta do debate. Ainda que possamos com fascínio acompanhar e ler as posições de Jacques Derrida e outros em relação à linguagem, mesmo que elas possam auxiliar a arte a abrir percursos e achar pontos de contato ou mesmo de atrito. Uma fricção que põe a arte para gaguejar, para tremer – o mesmo acontece com a filosofia frente ao domínio da arte. Trata-se, entre ambos, de um movimento de interpenetração.

ITERABILIDADE: UMA CHAVE DE LEITURA?

Liz Kotz finaliza seu escrito *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score* com uma ótima frase de Vito Acconci, “linguagem: pareceu o perfeito múltiplo.”¹¹¹, complementando a constatação de que George Brecht haveria apresentado a linguagem como um modelo de

¹⁰⁹ DERRIDA, 1991, p. 356.

¹¹⁰ DERRIDA, 1999, p. 354.

¹¹¹ KOTZ, 2001, p. 132.

um novo tipo de materialidade. Estruturada pelo fora, pela repetição e temporalidade são as condições dessa “nova” linguagem que, como aponta a autora, foram elencadas por Jacques Derrida para caracterizar a iterabilidade da marca. Kotz termina suas reflexões com esse apontamento mas não há um desenvolvimento posterior sobre essas correlações. O que tento estabelecer aqui é um alargamento da sugestão feita por ela, ou desse rastro deixado a partir de sua pesquisa sobre as partituras-acontecimento.

Jacques Derrida, como relatado no ponto anterior, faz uma investigação desconstruída da performatividade a partir de J. L. Austin. O segundo coloca a importância da existência de estruturas convencionais que permitem a validação de atos discursivos, já o primeiro, acredita que tais sistemas estão implicados em uma iterabilidade que eles próprios não são capazes de conter¹¹². Outro fator importante em relação à concepção de iterabilidade proposta por Derrida é que a mesma não simplesmente opõe a linguagem da intenção. O filósofo apenas aponta que o ato discursivo não possui uma ancoragem a um sentido unificado, da mesma forma que seu emissor não exatamente tem intenções essencialmente privadas. Na operação da desconstrução a categoria “intenção” não especificamente desaparece, mas não é mais um lugar possível de dar conta de um sistema de enunciado.

Se a intencionalidade com Derrida não é mais a essência do performativo, esta surge como um movimento do enunciado em direção a um estado de efetivação estável impossível de ser alcançado por completo. A iterabilidade como algo que habita a própria impossibilidade de intencionalidade completa não é uma forma de presença, nem unidade e tampouco plenitude. Ela é mais como uma diferença interna¹¹³. Como vimos no ponto anterior, a leitura de Derrida tem o signo como algo com possibilidade estrutural de ser repetido na ausência de intenção e de significado.

O performativo pensado a partir da iterabilidade é acontecimento que não espera uma deliberação. Um ato de fala não é necessariamente planejado ou regulado, é acontecimento à medida que sua força é iterável, evoca diferença a cada nova repetição. As partituras-acontecimento em atrito com a ideia de iterabilidade, ou quando esta vira uma chave de

¹¹² LOXLEY, 2007, p. 89.

¹¹³ DERRIDA, 1999, p. 347.

leitura, são atravessadas por essa força. Esse atravessamento conduz cada momento em que uma partitura é repetida como um momento único e singular. Um momento que já aconteceu torna-se acontecimento à acontecer, essa imbricação temporal permite a performatividade.

Há um senso-comum quanto à linguagem na qual entende-se que temos cada um nossas vidas, propósitos e sentidos. A linguagem dentro dessa noção seria uma ferramenta comum que usamos para buscar essas coisas. À Jacques Derrida essa sugestão parece relegar a linguagem a um lugar amorfo, secundário, derivativo. Com a iterabilidade essa visão não pode ser mantida, pois ela nos força a uma perturbação de que existe por trás algo, de característica quase mecânica, que assombra nosso sentidos.

De modo análogo as partituras-acontecimento são capazes de perturbar o senso-comum. À medida que voltam-se para hábitos mundanos e a uma dimensão do imperceptível ou dos fatos ritualizados perante o cotidiano. A busca de George Brecht pela exploração das sensações perceptivas e sensoriais dos sujeitos se move em uma procura pelo mínimo. O artista mobiliza pequenos pontos pouco notáveis, dispersos na vida ordinária e convoca o espectador a identificar ali uma profusão de sensações. Como a acupuntura, que agulha pontos sensíveis do corpo, através das classificações energéticas da medicina chinesa, afim de melhorar a circulação de energia do local.



Fig. 14: Three Lamp Events, George Brecht, 1961.

É através do ato de leitura que se produz sentido a essas notações, à medida que se lê é possível experimentar as proposições das partituras-acontecimento. Essas partituras, a partir da noção de iterabilidade (que torna o conjunto de regras possível mas ao mesmo tempo o ameaça), apontam como a existência de um sistema de convenções não dá conta, mesmo sendo elas mesmas ligadas aos ritos, repetições e fórmulas. Partituras-acontecimento, no limite, são capazes de abrir o código do qual fazem parte para outras possibilidades ainda não imaginadas.

CONTRIBUIÇÕES DE JUDITH BUTLER: PARTITURAS ABERRANTES

Jacques Derrida, como visto anteriormente, afirma a dependência da linguagem em relação a necessária repetição do mesmo na condição de uma diferença. Judith Butler reconhece

o valor da iterabilidade por indicar como estruturas sociais, autoridades discursivas e legitimidade não podem ser vistas como categorias estáticas. Ao mesmo tempo, ela vê limitações nas ideias do autor comentado¹¹⁴.

Butler se utiliza do performativo e o alarga, buscando incluir o corpo e repensar através dele a política e o ativismo feministas. Sua reformulação do conceito teve um impacto muito grande na teoria de identidade à medida que o articula com questões ético-políticas. E o faz de forma rigorosamente atenta para a diferença, para o inesperado e para o outro. A autora realiza a inserção do corpo na discussão do performativo mas sem perder de vista a relação entre o fator linguístico e o político. Sua discussão comporta uma preocupação com a iterabilidade de Derrida, enquanto repetição e alteração do ato de fala, ao mesmo tempo que procura criar condições linguísticas efetivas de sobrevivência apesar da existência de mecanismos violentos de interpelação.

A tentativa de Jacques Derrida é de reformular o espaço ético e político para a criação de uma responsabilidade que não envolva a necessidade de seguir um conjunto duro e fechado de regras. Judith Butler entende a performatividade operando um trabalho de regulação, através de uma compulsória e dissimulada repetição. Ao mesmo tempo, para autora o performativo possui caráter duplo à medida que cria condições para que se gere resistência por dentro dele quando esta se daria pela existência de sujeitos e vivências que não são possíveis pela via da norma. Haveria uma forma traumática performática contra a qual faz-se necessário resistir.

Para ser mais específico, e como Butler começa a pensar o performativo através das práticas feministas, a autora identifica a realidade de gênero em *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade* como performativa. Ou seja, ser mulher (ou homem) é algo que não possui uma verdade ontológica, não tem essência, mas sim existe e é real na extensão em que é performado. Longe de ser uma unidade coerente, gênero é um atributo tênue, constituído no tempo, instituído em um espaço exterior através de uma repetição de ações (que evocam convenções). E daí performances que fogem a processos

¹¹⁴ LOXLEY, 2007, p. 124.

delimitados e já legitimados aos olhos da cultura e como a mesma se organiza, são negadas.¹¹⁵

A noção residual de sujeito mencionada em outro ponto desta sessão também está de algum modo presente nas elaborações de Judith Butler quando afirma ser o gênero “sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra”¹¹⁶. O pensamento sobre essa categoria afastada de uma perspectiva de substância considera a afirmação de Nietzsche trazida pela autora de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”¹¹⁷¹¹⁸. E logo, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”¹¹⁹.

As implicações das concepções de Judith Butler importam para a presente pesquisa menos por sua preocupação quanto a discussão sobre as formas de organização feministas e mais pelo modo como a filósofa introduz a questão temporal e corporal ao performativo. Junto de J. L. Austin, Butler também rejeita a linguagem como paradigma de descrição a partir de uma base ou essência determinante. Para ela, a força do ato de fala não pode ser só uma questão de avaliação de sua efetividade. Como comentei anteriormente, a força do performativo em Judith Butler tem ação dupla: é algo que nos faz incorporar normas de forma compulsória (como uma “mulher” deveria ser ou se portar) mas também cria condições para que possamos nos opor a esse processo.

Isso se dá pelo fato de que o ideal almejado pela repetição performativa nunca será alcançado. As normas tornam-se vulneráveis de sua iterabilidade, no fim elas são a própria repetição, que imita o “original” enquanto revela que esse “original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original.”¹²⁰ O gênero é então uma atribuição que não se

¹¹⁵ LOXLEY, 2007, p. 119.

¹¹⁶ BUTLER, 2013, p. 48.

¹¹⁷ É evidente que pode-se depreender um sentido caro à arte se lermos essa frase através deste filtro. Que prática se trataria “apenas” da obra, onde a obra seria “tudo”? Mas como a presente sessão dedica-se a uma torção para os caminhos da filosofia, trago a frase de Nietzsche citada por Judith Butler para adensar o conteúdo sobre o pensamento da autora, não se tratando da obra de arte propriamente dita.

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche Apud BUTLER, 2015, p. 48.

¹¹⁹ Ibid, p. 48.

¹²⁰ Ibid, p. 57.

conforma totalmente à expectativa do que o atribui; trata-se ele de uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância”¹²¹. O performativo, em Butler, não indica um ato singular ou deliberado mas sim uma prática citacional (a partir de Jacques Derrida) pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia.

Quando Liz Kotz diz que George Brecht alinhou a temporalidade da linguagem com a temporalidade do acontecimento, de forma que sejam ambos contínuos, recorrentes e sem agência, me parece razoável supor que as contribuições de Judith Butler à noção de performativo auxiliem o raciocínio¹²². Quando pensamos que a produção de sentido das partituras-acontecimento ocorre à medida que se lê, ou seja, através do contato espectador/texto, compreende-se que as partituras são uma realidade na extensão em que são performadas/lidas. A temporalidade dessas partituras pode ter a ver com a imbricação temporal do performativo e claro, com o movimento dos atos de fala/enunciados performativos – iteráveis, repetíveis, transeuntes de um contexto ao outro, produzindo (de forma contínua) diferença. Partituras existentes como um código aberto transponível, ao mesmo tempo que podem ser abertas e corrompidas, tornando-se desviantes, ou aberrantes¹²³.

READYMADE EMOLDURADO LINGUISTICAMENTE

Para George Maciunas, figura agregadora do Fluxus e artista citado aqui algumas vezes, os acontecimentos criados por Brecht, como já vimos em outros pontos desta dissertação, seriam coisas que estão acontecendo comumente, hábitos ritualizados¹²⁴. O artista apenas chamaria atenção em relação a essas ocorrências que já estão dispersas pela vida cotidiana. Maciunas chega até a dizer que não se importa se as ações de George Brecht acabam ficando perdidas nos festivais do Fluxus. E considera-os mais interessantes quando dispersos e menos noticiáveis – desta forma, haveria um distanciamento de uma artificialidade e uma incorporação de hábitos que interessava no momento. No sentido da criação de uma topologia que permite com que o sujeito (artista) se perceba no ritual. Ao

¹²¹ Ibid, p. 59.

¹²² KOTZ, 2001, p. 128.

¹²³ Cf. LAPOUJADE, 2015.

¹²⁴ KOTZ, 2001, p. 126.

mesmo tempo, impossível não empreender aqui uma relação com o plano de consistência e indiscernibilidade e os movimentos dos agenciamentos indicados por Deleuze e Guattari, como visto anteriormente.

Não caberia hoje discutir aqui o estatuto de arte dos trabalhos de Brecht. É evidente que a opinião de George Maciunas se inscreve e se relaciona com um contexto específico e com os discursos do momento. Aqui percorro a linha traçada pela ideia elaborada por Liz Kotz como citei anteriormente: as partituras-acontecimento politizam a ideia de ready-made à medida que perseguem uma estratégia de eliminação da função do autor e mesmo de um questionamento sobre a criatividade, fato que não pode ser separado do grande interesse de George Brecht por operações ligadas à ideia de acaso e indeterminação.

George Brecht declara: “Tudo o que eu faço é trazer coisas para evidência. Mas elas já estão lá.”¹²⁵. O artista faz um uso da linguagem como maneira de nomear fenômenos perceptivos singulares. As partituras-acontecimento se dirigem ao não visto, passam por coisas que não estão o tempo todo sendo notadas mas são presentes em nosso dia a dia. Hábitos que por estarem naturalizados, acabam desaparecendo. Mas estão sempre sendo maquinados. E podem reaparecer de outra maneira, através de um procedimento como o de George Brecht. E esse método tem a particularidade de estar circunscrito pelos limites e pelas concepções da arte, que na época encontrava-se em específica e situada profusão de meios e suportes e uma forte presença corporal, evocando questões estético-políticas.

O procedimento de colocar certas coisas em evidência através da linguagem, na visão de Liz Kotz, estende o potencial performativo e linguístico do ready-made, que não precisa limitar-se aos objetos físicos característicos da produção de Marcel Duchamp. O ambivalente potencial performativo do ready-made de Duchamp, diz Liz Kotz sobre a leitura de Benjamin Buchloh, tido como um gesto linguístico de nomeação, um ato de nomear ou categorizar, foi amplamente discutido na literatura “duchampiana”. Ainda assim, na opinião da crítica, “o modelo nominalista não dá conta da dualidade intrínseca da estrutura do ready-made, sua existência dual tanto como objeto manufaturado, quanto ato linguístico,

¹²⁵ Ibid, p. 127.

como argumenta Buchloh”¹²⁶. E alguma lacuna produzida por esse não dar conta me parece ser preenchida de ideias quando percorrido este breve caminho de discussões em torno da ideia de performatividade. Começando pelos atos de fala, passando pelas máquinas abstratadas e descobrindo a iterabilidade, até a compreensão de um corpo que o é na medida em que o performa. Certamente o modelo nominalista não daria conta. Com o performativo é possível alargar o que entende-se como esse gesto de nomear, significar, deslocar, que é sempre muito mais.

O ready-made, diz Liz Kotz, serviu como modelo para George Brecht passar da estética da dispersão das primeiras partituras para essas estruturas linguísticas simples cujo foco e atenção dirigem-se para coisas existentes¹²⁷. O citado anteriormente Maciunas sugere que Brecht teria realizado uma passagem do objeto manufaturado para a percepção temporal através das influências de John Cage. Brecht comenta em 1967, "Duchamp sozinho é uma coisa, mas Duchamp mais o Cage é outra coisa"¹²⁸. Kotz complementa sua argumentação, alegando que "o específico e críptico uso da linguagem feito por Marcel Duchamp, junto da estética do haiku japonês contribuíram para o desenvolvimento de partituras-acontecimento cada vez mais comprimidas". E segundo a crítica, "a transferência da estrutura do ready-made para o fenômeno perceptivo proporciona a gradual interiorização da performance nas partituras-acontecimento"¹²⁹.

Interessa para o presente capítulo acompanhar essa caminho na produção de George Brecht, marcado pela influência do ready-made, o interesse primeiro pelo indeterminado e sua aproximação de John Cage, para compreender como o artista começa a produzir partituras-acontecimento em um impulso de aproximar a linguagem do campo perceptivo e temporal (e porque não performativo?). O movimento de passar pelas operações maquímicas que lidavam com a ideia de acaso, pela produção de objetos através dessas técnicas e partir para a feitura de partituras textuais propositivas se dá através de um uso singular da linguagem, como propõe Liz Kotz¹³⁰.

¹²⁶ Ibid, p. 127.

¹²⁷ Ibid, p. 127.

¹²⁸ Ibid, p. 127.

¹²⁹ Ibid, p. 127.

¹³⁰ Ibid, p. 129.

A crítica tem a prudência de identificar como as primeiras partituras de Brecht, *Motor Vehicle Sundown Event* é um exemplo, consistiam em listas extensas determinando ações específicas dirigidas ao leitor. Mas rapidamente as partituras-acontecimento transformam gradualmente sua estrutura linguística, tornando-as cada vez mais comprimidas, mínimas, breves e pontuais. É essa redução em relação à linguagem um ponto importante deste capítulo para pensar o performativo e a iterabilidade a partir dos autores que trago na tentativa de atritar questões. Acredito que esse difícil gesto de nomeação de um acontecimento cotidiano, tornado presente e factível através do método da notação e da escrita, articule-se com a ideia de ready-made, sendo o termo cunhado por Liz Kotz bastante propício e não à toa utilizado para guiar este ponto.

<p>MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT)</p> <p style="text-align: right;">(TO JOHN CAGE) SPRING/SUMMER 1960 G. BRECHT</p> <p>Any number of motor vehicles are arranged outdoors.</p> <p>There are at least as many sets of instruction cards as vehicles.</p> <p>All instruction card sets are shuffled collectively, and 22 cards are distributed to the single performer per vehicle.</p> <p>At sundown (relatively dark, open area incident light 2 foot-candles or less) the performers leave a central location, simultaneously counting out (at an agreed-upon rate) a pre-arranged duration 1 1/2 times the maximum required for any performer to reach, and seat himself in, his vehicle. At the end of this count each performer starts the engine of his vehicle and subsequently acts according to the directions on his instruction cards, read consecutively as dealt. (An equivalent pause is to be substituted for an instruction referring to non-available equipment.) Having acted on all instructions, each performer turns off the engine of his vehicle and remains seated until all vehicles have ceased running.</p> <p><small>A single value from each parenthetical series of values is to be chosen, by chance, for each card. Parenthetical numerals indicate duration in counts (at an agreed-upon rate). Special lights (8) means truck-body, safety, signal, warning lights, signs, displays, etc. Special equipment (22) means carousels, ladders, fire-hoses with truck-contained pumps and water supply, etc.</small></p>	<p>INSTRUCTION CARDS (44 per set):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Head lights (high beam, low beam) on (1-5), off. 2. Parking lights on (1-11), off. 3. Foot-brake lights on (1-3), off. 4. (Right, left) directional signals on (1-7), off. 5. Inside light on (1-5), off. 6. Glove-compartment light on. Open (or close) glove compartment (quickly, with moderate speed, slowly). 7. Spot-lamp on (1-11), move (vertically, horizontally, randomly), (quickly, with moderate speed, slowly), off. 8. Special lights on (1-9), off. 9. Sound horn (1-11). 10. Sound siren (1-15). 11. Sound bell(s) (1-7). 12. Accelerate motor (1-3). 13. Wind-shield wipers on (1-5), off. 14. Radio on, maximum volume, (1-7), off. Change tuning. 15. Strike hand on dashboard. 16. Strike a window with knuckles. 17. Fold a seat or seat-back (quickly, with moderate speed, slowly). Replace. 18. Open (or close) a window (quickly, with moderate speed, slowly). 19. Open (or close) a door (quickly, with moderate speed, slowly). 20. Open (or close) engine-hood, opening and closing vehicle door, if necessary. 21. Trunk light on. Open (or close) trunk lid (if a car), rear-panel (if a truck or station-wagon), or equivalent. Trunk light off. 22. Operate special equipment (1-15), off. 23-44. Pause (1-13).
--	--

Fig. 15: Motor Vehicle Sundown (Event), George Brecht, 1960.

POSSÍVEL E IMPOSSÍVEL LÊ-LAS

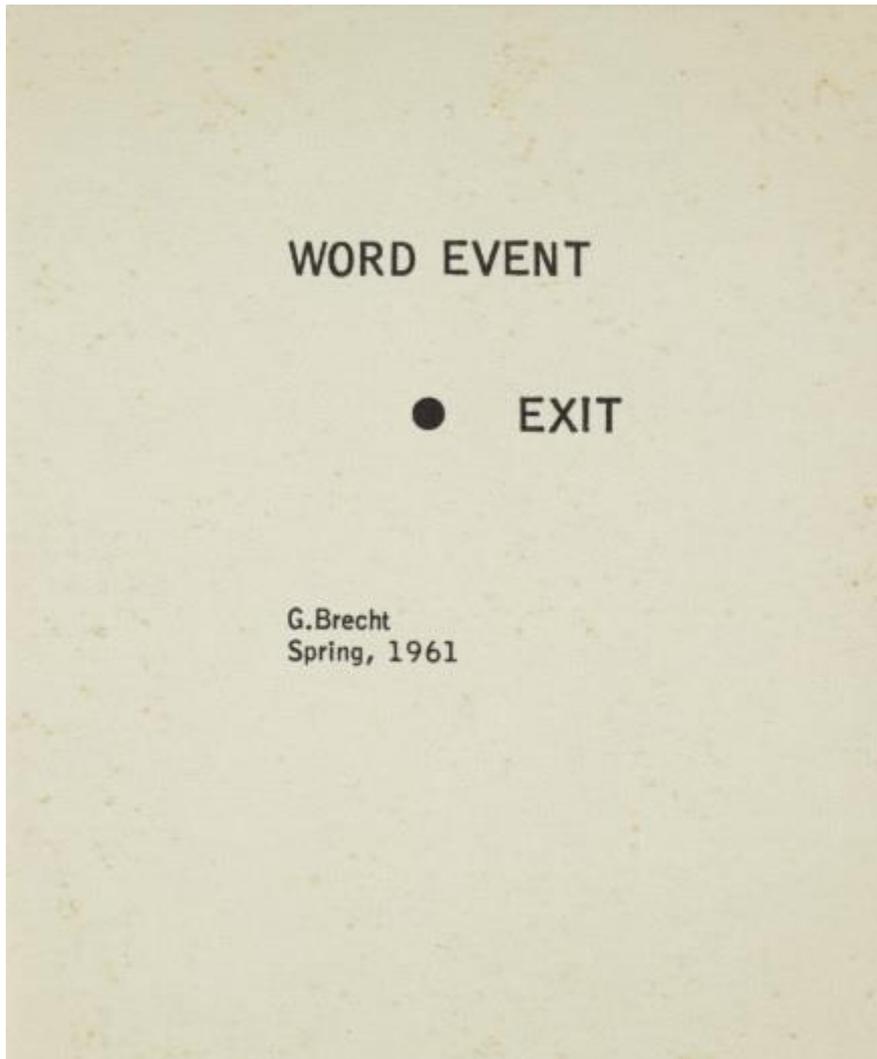


Fig. 16: Word Event, George Brecht, 1961.

Nesta sessão atravesso questões de forma sintética, manipulando a máquina abstrata necessária para pensar os termos de uma linguagem possível. Deixando a escrita ser atravessada pela pergunta exaustiva - como ler essas partituras? O que seriam esses textos? Talvez não seja o caminho defini-las de forma radical, mas sim praticá-las e seguir suas linhas, os rastros de movimentos aberrantes por elas abertos; considerando o caminho da experimentação como uma via de permanentes descobertas. Ou reste perguntar se seria possível ouvir essas partituras, como elaborado na primeira sessão, pois é certo que essas notações sugerem estratos sonoros ainda que não plenamente audíveis no sentido de uma escuta coclear; estratos afinados com um domínio do imperceptível.

Com o predomínio de noções filosóficas neste capítulo, tendo a concluir, e sem dessa forma pretender determinar nenhuma clausura por excelência, que a filosofia não basta. Isto é, como citado anteriormente, acredito que o encontro entre a arte e a filosofia pode estabelecer interessantes pontos de contato, reverberações, contribuições interessantes para ambos os “lados”, como um movimento de interpenetração ou de choque. Não acredito que uma esteja a serviço de determinar ou explicar a outra. A intenção aqui é mais de abertura do que fechamento, ou talvez o movimento da própria desconstrução, de penetrar os estatutos duros e estabelecidos, questionando o dado e o senso comum. Por dentro da linguagem e por dentro das partituras a composição da presente sessão ocorre e é desenhada, não se conformando à meras conclusões muito estreitas mas mantendo interesse atento às questões despertadas, que não param de abrir novas ramificações e novos diagramas de ideias. Com o presente escrito sugiro percursos, caminhos de leitura em relação às partituras-acontecimento.

E sobre elas, arrisco, junto à iterabilidade presente em todo signo e também condição da própria (não) leitura - talvez seja possível e impossível, ao mesmo tempo, lê-las. Não há um modo de performar “*exit*”, diz o artista. A iterabilidade da marca subjaz a habilidade de dizer o que queremos dizer e ao mesmo tempo limita nossas ações. Ela é provida de um estatuto duplo, portanto condição de possibilidade e impossibilidade. É possível dizer com Derrida que o performativo é como uma técnica que operamos através da língua. A máquina explode. Sim, não basta a filosofia, é preciso ir mais longe – abrir o código em direção a um futuro que ainda não aconteceu.

TERCEIRO MOVIMENTO: CONSIDERE MUDAR DE IDEIA

O QUE FAZER: DEIXAR CAIR

Em *Reading between the lines: word as a conceptual project* (2002) Brandon LaBelle comenta como a linguagem ocupa um lugar importante nos programas da vanguarda moderna, o que viria a culminar no conceitualismo, predominante na década de 60 e 70. Nesse momento o artista aparece não só como um fazedor, mas como um pensador. O uso da linguagem demarca um espaço teórico e enunciativo na prática artística. Em relação à materialidade, a produção tornar-se-ia mais focada na prática de um novo tipo de linguagem, mais poética e política, do que na feitura de novos objetos. É inaugurada uma relação mais crítica com a linguagem, reconhecendo-a como uma maquinaria produtora de forças sociais e políticas, contra as quais os trabalhos desejam-se opor, apesar de suas operações se darem por dentro de suas engrenagens.

LaBelle empreende um olhar sobre o trabalho de John Cage por meio das lentes do conceitualismo, o qual busca pensar como uma prática autoconsciente. O autor considera que Cage haveria criado condições para um conceitualismo por realizar uma reflexão sobre a função da música através dela própria, por ter um trabalho que salienta o processo de sua própria feitura. A tal desmaterialização do objeto se daria menos por uma ausência de materialidade e mais por uma ênfase performativa nos processos.

O que 4'33" efetua, de fato, é uma soltura à medida que põe em movimento e inicia um desafio e um convite, para efetivamente abandonar a linguagem musical tradicional - para literalmente deixar cair a performance esperada, ou ação, para a possibilidade de outra "música", como uma performance democrática e articulação liberada. E mais, permitir que pensamentos achem seus próprios significados, como uma espécie de acontecimento performativo - não como um léxico estático, que com certeza substituiria uma limitação tradicional ou institucional por outra, mas como um devir orgânico.¹³¹

Partituras-acontecimento também operam na dimensão performativa à medida que atuam como uma performance da linguagem, inaugurando um jogo onde ocorre menos apreensão de significado, como um momento singular interpretativo, e mais a aparição de sentidos através de acontecimentos – multiplicidades estendidas e reverberantes. Na partitura-acontecimento, o acontecimento é “a articulação entre artista e espectador, papel e olho,

¹³¹ LABELLE, 2002, p. 49.

som e escuta”¹³². A linguagem age em articulação enquanto acontecimento, tornando o seu meio volátil. E nesse movimento, pode-se dizer que o objeto de arte em si é deixado para trás, dando lugar a uma mudança ontológica, na qual a trajetória de significação se transforma em enunciados performativos que indicam possibilidades – através delas abre-se um outro nível de sentido e o trabalho pode achar sua própria forma¹³³.

Peça para leitura

Em um ambiente silencioso, possivelmente no palco de um concerto, alguém lê.

A sua leitura deve alternar frases lidas em voz alta (embora de intensidade quase inaudível) e trechos lidos mentalmente. O ruído de passagem das páginas faz parte da peça.

O uso da voz deve alvejar a escuta timbrística. Pouco importa o sentido do texto utilizado, embora ele possa ser, eventualmente compreendido. Cabe àquele que lê usar esta ambiguidade ao seu favor. Teria ele algo a dizer em voz baixa?

A peça é sobre o ato de ler. Conte-nos algo por meio do que lê, ainda que não escutemos.

2014

Comentário a peça para leitura

Peça para leitura foi estreada no interior de uma performance de For percussion perhaps, or... de James Tenney. Na versão em questão foi optado por emitir sons no limiar da audibilidade. Optei por ler o presente livro. O poema o que se aproxima e o que se afasta foi lido em voz alta.

Fig. 17: Peça para leitura, J.-P. Caron, 2014.

¹³² Ibid, p. 50.

¹³³ Ibid, p. 50.

Breviário, disco-livro-objeto de J.-P. Caron lançado no ano de 2015 pelo selo *Estranhas ocupações*, inclui partituras-poemas que estão no livro desenvolvido com Sananda Acácia. Caron diz em entrevista¹³⁴ que reuniu coisas que parecem com partituras, entre textos e imagens, na tentativa de gerar um análogo estético ao que seria a sua antiga página na rede tumblr, plataforma onde identifica diferenças em relação a outras redes sociais, por conta de uma maior presença de anonimato, no sentido de que o usuário se atém mais aos conteúdos postados e menos a quem está os produzindo. J.-P. coloca o fato da função-autor ainda estar presente nesse trabalho, mesmo que depois tenha começado a largar este aspecto e não mais assumi-lo. Ele considera o tom de *Breviário*, com seus silêncios, ruídos e momentos de pausa, bastante confessional.

O artista fala na mesma entrevista sobre estarem presentes no livro também partituras que não determinam nada, além de poemas para serem usados como partituras, ou seja, como instruções destinadas a gerar performances diversas. Interessa a ele "justamente quebrar a unidade da categoria partitura, e, pelo lado do som, quebrar a unidade da categoria 'música'"¹³⁵. Deixar cair. Em outro momento Caron afirma que *Breviário* teria aparência de desinteresse, a ausência do intuito de querer provocar alguma coisa muito particular. As similaridades com as partituras-acontecimento abundam em diferentes direções, os textos presentes na publicação do artista remetem às proposições do Fluxus por indicarem ações mais ou menos abertas e em diálogo direto com a domínio musical, ainda que na intenção de quebrá-lo. O som do ruído do passar de página faz parte da peça.

Junto às partituras, há uma colocação direta sobre não existir uma intenção determinada a respeito de um resultado. E para além desses aspectos e outros, especificamente *Peça para a leitura* acaba por discutir o que já foi colocado na primeira e segunda sessões desta dissertação - o acontecimento da leitura (e conseqüentemente o da escrita), despojado de algum sentido propriamente dito, quando contar algo por meio do ato vocal, conceitual e gestual da leitura, denota questões ainda que não sejam propriamente audíveis, ainda que tenhamos que buscar outras posições de escuta e nos atentar para outros estratos sonoros.

¹³⁴ Entrevista: o *Breviário* de J.-P. Caron. volume morto, 2016. Disponível em: <<http://volumemorto.com.br/entrevista-breviario-de-j-p-caron/>> . Acesso em 16 julho. 2020.

¹³⁵ Ibid.

Um interessante aspecto do movimento próprio das partituras-acontecimento e trabalhos onde ressoam questões similares é a condução a um certo lugar onde as convenções culturais e políticas, as condutas e os modos de agir, aparecem em alguma medida como dados imperativos e determinantes, sustentados e suplantados pelo sistema simbólico da linguagem¹³⁶. A partir das análises de Judith Butler é possível dizer que a linguagem possui um estatuto duplo, como visto na sessão anterior, pois ao mesmo tempo que sustenta nossos corpos, é algo capaz de ameaçar nossa existência¹³⁷. O conceitualismo vai operar como um modo de analisar como esses códigos atuam, politizando a performatividade das práticas do Fluxus e chegando em uma forma mais analítica.

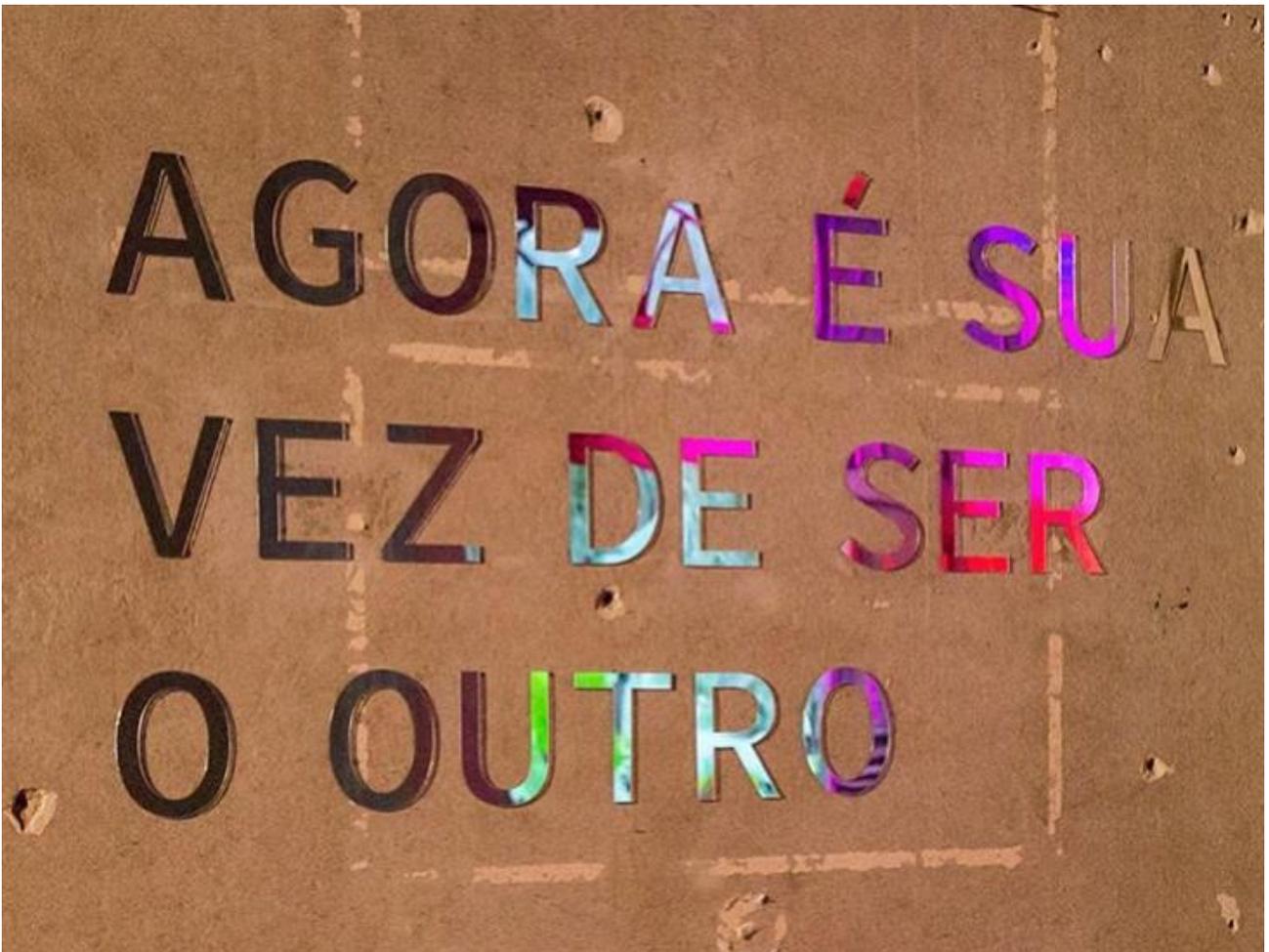


Fig. 18: Revanche, Agrippina R. Manhattan, 2018.

¹³⁶ Ibid, p. 50.

¹³⁷ BUTLER, 1997, p. 5.

As letras em acrílico espelhado que compõem a instalação de título sugestivo da artista, professora e travesti Agrippina R. Manhattan suscitam alguma espécie de afronta ao espectador que lê, seja no sentido de uma provocação de mudança de posição, ou mesmo na convocação de um lugar de compaixão, de ver-se no outro. A artista identifica em seus trabalhos uma “profunda preocupação sobre tudo aquilo que restringe a liberdade. A palavra, a norma, a hierarquia, o pensamento.”¹³⁸ E propor uma experiência libertária para o próprio corpo não deixa de carregar uma dimensão de deixar cair, aos olhos de quem vê, a performance esperada. Percebo que Agrippina se vale muitas vezes de estratégias que buscam dentro do caráter por vezes peremptório ou mesmo restritivo da linguagem inventar um jeito de nomear certos pensamentos, sobretudo no que diz respeito ao possíveis enfrentamentos de normas que estratificam a vida e endurecem os corpos, limitando formas de vida e movimento. Vimos com Butler como a língua é capaz de interpelar o sujeito de modo fundamental. E a partir de sua análise sobre a categoria gênero, se ela se interessa justamente pelas performatividades que estão situadas aquém da norma, como pensar o “outro” presente em *Revanche*? Que espécie de torção estaria sendo proposta?

Uma série de interpretações poderiam ser empreendidas. O momento que vivemos vem sendo atravessado por pautas identitárias que indicam fatores importantes para o modo como concebemos o mundo, e que colocam outras bases para a forma como produz-se conhecimento hoje. Se fosse me alongar em como outros desafios vem sendo, felizmente, colocados para as artes diante de tantos questionamentos, necessitaria de muito mais páginas, que no momento não cabem na discussão pretendida. Mas certamente o trabalho de Agrippina R. Manhattan me parece propício no exercício de pensar ressonâncias das partituras-acontecimento para além de lugares mais óbvios e de influências diretas. Além de que tenho neste trabalho uma pretensão de discutir a linguagem desde esse lugar complexo.

Revanche não me parece uma partitura, ainda que seja um trabalho realizado através de uma construção textual indicativa de alguma ação por parte do espectador. Instrução que

¹³⁸ Agrippina R. Manhattan, 2020. Disponível em:
< <https://agrippinamanhattan.wordpress.com/>>. Acesso em 16 jul. 2020.

comporta algum grau de abrangência em relação ao seus desdobramentos. Lembro da obra de Jenny Holzer, artista citada na primeira sessão deste escrito e os enunciados certos criados por ela. Quando leio a frase “Agora é a sua vez de ser o outro” me sinto o outro que lê, aquele desprovido de uma maior agência sobre um texto que não é meu, sobre uma língua que em alguma medida não é minha mas da qual participo. Me vejo um outro despojado de “mim”, como se as letras espelhadas me lançassem um feitiço que me coloca outras posições de enunciação e de escuta. Uma ação que comporta alguma violência pela forma que arrebatada, mas que ao mesmo tempo constrói algum momento de partilha. Sendo o outro, estou com ele?

No ano de 2014 Alison Knowles realizou uma ação de sua partitura *Proposition #2*, aquela onde está escrito somente “faça uma salada”. Ocorrida no MoMa PS1 em Nova York, dessa vez a artista agregou ao acontecimento um interesse pelo uso de plantas alimentícias não convencionais, presentes inclusive no jardim que a organizadora do evento cultiva no terraço do museu. Além disso, Knowles buscou discutir a questão do desperdício de alimentos com os participantes/espectadores. Sobrepõem-se aí algumas inevitáveis camadas ecológicas, ambientalistas e até feministas. Um dia os artistas ligados ao Fluxus desejaram subverter os mecanismos do sistema da vanguarda, hoje a partitura-acontecimento enquanto um dispositivo fundamentalmente aberto é capaz de ser recuperada e irá (porque não?), de forma permanente, atualizar-se conforme os problemas do mundo¹³⁹.

O QUE FAZER COM O QUE ACONTECE? COMO DIZER O ACONTECIMENTO?

“Um acontecimento é produzido em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo”¹⁴⁰, escreve Deleuze, evocando o pensador Alfred North Whitehead, quem negou as formas de pensamento que dominaram a filosofia ocidental desde Descartes, onde o sujeito é presumido como algo que se mantém o mesmo e os acontecimentos estão subordinados aos seres aos quais eles acometem.

¹³⁹ AVELLAR, DANIELA. Faça uma salada. Revista Desvio, 28 nov. 2019. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2019/11/28/faca-uma-salada/>>. Acesso em 16 jul. 2020.

¹⁴⁰ DELEUZE, 1991, p. 118.

Para Whitehead a transformação é marca do acontecimento e este se configura como uma ocorrência do entre, uma passagem entre ocasiões, de um incidente de devir ao outro. Ao mesmo tempo toma os acontecimentos enquanto séries extensivas e temporais. Ambos os autores se utilizam de argumentos transcendentais sobre uma ideia de virtual para responder uma série de perguntas: “como é que há sempre algo novo? Como a novidade e a mudança são possíveis? Como podemos considerar um futuro diferente de, e não meramente pré-determinado, pelo passado?”¹⁴¹.

O virtual no modo de pensamento imanente de Deleuze é a condição transcendental da experiência. O domínio transcendental aqui é como um agregado, um sistema de ecos ou ressonâncias, de signos, que não necessitam de causalidade¹⁴². Em Kant a ideia de transcendental determina a forma necessária para toda experiência possível¹⁴³. Essa posição kantiana é rejeitada por Deleuze, pois a mesma estaria atrelada a um uso jurídico da dedução transcendental interessado em questões de legitimação¹⁴⁴, enquanto a virtualidade deleuziana preocupa-se em empurrar as forças até os limites do que podem ser, mais do que uma preocupação com legitimidade. O virtual é como um impessoal e um campo pré-individual, um princípio de emergência que “não prefigura ou pré-determina as atualidades que dele emergem”¹⁴⁵. É força capaz de impelir, que faz cada atual aparecer, se manifestar como algo novo, algo que nunca existiu. Todo acontecimento envolve uma atualização de certas potencialidades existentes nesse reservatório de energias que não foram gastas¹⁴⁶.

George Brecht começa a chamar seus trabalhos de “acontecimentos” acreditando estar a palavra próxima de uma descrição de experiência total e multissensorial que despertava o interesse do artista¹⁴⁷. Penso que se essa tentativa for lida na chave evocada por uma ideia de virtualidade como a mencionada acima, as partituras-acontecimento aparecem baseadas em uma dinâmica onde suas atualizações não exaurem as potencialidades envolvidas, mas estão sempre produzindo transformações e novos acontecimentos; e não

¹⁴¹ SHAVIRO, 2009, p. 23.

¹⁴² Ibid, p. 17.

¹⁴³ Ibid, p. 14.

¹⁴⁴ Ibid, p. 23.

¹⁴⁵ Ibid, p. 15.

¹⁴⁶ Ibid, p. 19.

¹⁴⁷ DORIS, 1982, p. 97.

de forma a atingir um mundo estático superior de permanência, mas justamente se situando em um mundo de fluxos permanentes. Na presente dissertação, como já sabido, sustento a tradução de *event* como acontecimento. Penso que as partituras-acontecimento de modo imediato nos colocam questões pungentes, que não podem ser plenamente respondidas, mas inauguram espaços no pensamento, ao mesmo tempo em que nos lançam em uma permanente deriva de indagações. Poderíamos com elas pensar em o que fazer com o que acontece? É possível partiturar a realidade da experiência do que acontece? Em qual temporalidade estariam inscritas essas notações? E qual seria, enfim, o efeito de notá-las? Seria menos gerar uma partitura como referencial plausível e direto da experiência vivida e mais como criar um modelo disparador de novas experiências performativas a partir de códigos pré-existente mais ou menos imperativos?

Se acontecimento é o que foge da calculabilidade, é coisa única e singular, desregrada e imprevisível, suas possibilidades são notadamente abertas? Ainda que limitadas por uma espécie de conjunto de probabilidades existentes? E se acontecimento for o banal, o mundano, como colocado algumas vezes nas intenções de Maciunas – fossem eles a própria vida se desenrolando? Aquela que se estivéssemos atinados para tal, segundo o artista, não precisaríamos nem mais de arte! Ambas as instâncias estariam assimiladas. Se um acontecimento é capaz de interromper o curso ordinário das coisas, nesse sentido há uma oposição à conotação banal muitas vezes colocada e desejada pelas intenções do Fluxus.

No pensamento de Jacques Derrida a condição de possibilidade é o que pode vir a impossibilitar o acontecimento, de modo paradoxal. Devemos assumir o impossível diante do acontecimento, segundo o autor, como saída do horizonte da antecipação e só assim abrir-se-ia espaço para a chegada do outro e da diferença. Se o acontecimento demanda uma linguagem impossível como o que é proposto nesse entendimento, sugiro as partituras-acontecimento como esboço e tentativa.

Em *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event* Jacques Derrida pergunta se é possível dizer o acontecimento¹⁴⁸. E nos conta que há um “sim” embutido em cada enunciado, mesmo que de forma silenciosa. Um enunciado, segundo o filósofo, supõe uma afirmação e começa de algum modo a partir de um “sim”¹⁴⁹. Esse sim é de caráter seguramente performativo, já que caracteriza um dizer que não diz o acontecimento, mas produz um comprometimento em relação a ele, conseqüentemente constituindo-o. Trata-se de um enunciado-acontecimento¹⁵⁰. Penso se as partituras do Fluxus funcionam em um duplo estatuto de concomitantemente proporem um acontecimento e o constituírem através de suas textualidades.

Derrida escreve sobre como o rádio e o jornal estão sempre nos dizendo o que aconteceu ou o que está acontecendo, e

à medida que essa habilidade de imediatamente dizer e mostrar o acontecimento cresce, aumenta também a capacidade da tecnologia de dizer e mostrar para intervir, interpretar, filtrar e selecionar e conseqüentemente fazer o acontecimento acontecer.¹⁵¹

Isto é, o discurso imediatista, as imagens ao vivo, toda essa técnica sofisticada, são menos um dizer sobre o acontecimento do que uma a sua própria fabricação¹⁵². São mecanismos que estão interpretando e produzindo o acontecimento, formando um aparato que sustenta a aparência dessas ocorrências. O acontecimento acaba por exceder a condição e dimensão de informação, conhecimento e cognição, situando-se para além da margem do conhecimento. E isso tem a ver, em alguma medida, com os mecanismos linguísticos da propaganda. Indiretamente articulando-se estruturalmente com o que é dito ou proposto em uma partitura-acontecimento.

Se o acontecimento tem a ver com a experiência do impossível, assim ele se mantém desarmado pela sua impossibilidade perante a chegada inesperada e excepcional de um outro, o acontecimento como um outro¹⁵³. Dizer o acontecimento pressupõe uma

¹⁴⁸ DERRIDA, 2007, p. 441.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 443.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 445.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 447.

¹⁵² *Ibid*, p. 447.

¹⁵³ *Ibid*, p. 447.

neutralização inevitável do mesmo, isto por conta de sua iterabilidade (conceito trabalhado na sessão anterior) e sua generalidade, pois dizer envolve a possibilidade de dizer de novo, condição de possibilidade da citação. Uma palavra se torna reconhecível por sua capacidade de repetição. Quando falarmos ou escrevemos estamos usando palavras repetíveis que irão reaparecer eventualmente. Um acontecimento, da mesma forma, só o é quando repetível em sua singularidade. Uma ideia de impossibilidade assombra o possível.

O pensamento sobre a hospitalidade em Jacques Derrida considera a chegada do outro como sempre dotada de um estatuto duplo, visto que ao mesmo tempo recebemos o outro enquanto algo inesperado, mas essa instância outra é também uma espécie de retorno. Receber o outro é experiência única, ao mesmo tempo que a repetição desse acontecimento é pressuposta. Será dizer o acontecimento mesmo possível? Derrida se pergunta, tendo em vista uma crítica política da informação, do dizer o acontecimento segundo os mecanismos midiáticos.

Vimos anteriormente como o advento de novas mídias de comunicação foi fundamental para todo o desenvolvimento das linguagens dos artistas ligados ao Fluxus. Dick Higgins, como já explicitado, acreditava ser possível um uso contra conduta desses meios, como tentativa de subverter suas intenções. Mais uma vez concebo aqui neste trabalho ideias que salientam o caráter interpelativo da linguagem, agora produtora dos acontecimentos, capazes de transformá-los a partir da recepção dessa instância externa, do “outro”. Será o grande outro da arte a questão do espectador e todas as suas nuances? O ativador da partitura-acontecimento seria um agente fundamental frente à iterabilidade inerente a essas inscrições verbais?

O QUE FAZER COM O QUE ACONTECE? O QUE RESTA COM O OUTRO?

A partitura-acontecimento desmonta o movimento unidirecional atribuído à linguagem, assim como a intencionalidade e jogo de soberania inerentes à relação artista-obra-espectador. Em *Performance nas artes visuais*, Regina Melim fala sobre as múltiplas possibilidades de alargamento da noção de performance e destaca “procedimentos que requerem outra ação para a sua realização: o ato (do artista) como ativador de outros atos

(dos participantes), endereçando de imediato a noção da obra como proposição ou como instrução”¹⁵⁴.

Nos anos 60 e 70 no Brasil o espectador participava ativamente da reconfiguração da noção de objeto de arte, com a figura do artista operando como um propositor de ações destinadas aos espectadores participantes. Diversas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, demandam manipulação por parte do espectador. A contemplação não bastava. De forma similar, as partituras-acontecimento largamente utilizadas por artista identificados ao Fluxus funcionavam como um fluido que era secretado e espraído, de forma que todos pudessem ser um pouco Fluxus à medida que experimentavam as proposições. Regina descreve as instruções encontradas nas partituras, a partir dessa ideia de ação disseminada através de circulação e multiplicação, como supremacia do ato, diante de uma possível perenidade como objeto¹⁵⁵.

A autora propõe o termo “espaço de performance” como tentativa de dar conta desses trabalhos em forma de instruções, entendendo-os como um esgarçamento da noção de performance. O espaço em questão seria relacional ou comunicacional, onde a ação do espectador faz parte desse prolongamento do conceito de performance. Nesse sentido a ação aparece como procedimento e o objeto, por sua vez, deflagra movimentos participativos que não existem como obras prontas e fechadas, mas como superfície aberta e distributiva. O espectador é, pois, um coautor¹⁵⁶.

Regina se pergunta, no texto referido, algo que muito me impacta: sobre a dependência do outro neste tipo de trabalho, como se perante a ausência do outro o trabalho pudesse murchar – o que então, por outro lado, murcha com o outro? Do que o artista se desfaz? Qual espaço seria necessário abdicar para acolher o outro de forma tão intensa? Estar nesses questionamentos intensos é próprio da ação propositiva. E será essa presença tão marcada e necessária do outro, algo que demanda, como nas pistas apontadas por Jacques Derrida, uma compreensão da impossibilidade virtual embutida em qualquer

¹⁵⁴ MELIM, 2008, p. 57.

¹⁵⁵ Ibid, p. 59.

¹⁵⁶ Ibid, p. 63.

possibilidade, isto é, em qualquer antecipação do famigerado acontecimento? E mais uma vez Derrida, ao falar de iterabilidade, é o que me parece: uma obra se afasta cada vez mais de sua origem à medida que se torna cada vez mais repetível e iterável, como se criasse vida e condições próprias, estabelecendo novas relações.

A relação que as partituras-acontecimento estabelecem com a linguagem é menos de expressão de conteúdo e mais de sondagem sobre a agência da linguagem na construção de realidades. A linguagem tem função interpelativa e algum poder constitutivo na produção de subjetividades, como bem desenvolve Judith Butler em *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. O ato de interpelação por via da linguagem pode constituir um sujeito que não preexiste, mais do que reconhecê-lo e identificá-lo. Se “submissão, apropriação e reinvenção”¹⁵⁷ são características do ato de ler e interpretar, como coloca Belén Gache, de alguma forma as partituras-acontecimento tematizam certa vulnerabilidade do sujeito frente à linguagem, ao mesmo tempo que em que desterritorializam uma agência em relação à língua, já estratificada em posição de autoridade.

Partituras-acontecimento, habitantes de contornos e fronteiras entre artista/espectador, eu/outro, reconfiguram esses espaços enquanto zonas de distanciamento e imunização, apostando em uma relação de permanente trânsito. E com isso tematizam e praticam possíveis dissoluções de binarismos que partem de forma dual a realidade, não só em relação restrita com as artes visuais, mas os binômios palavra/mundo, sujeito/objeto, causa/efeito, ideia/performance.

REDE DIGITAL: FLUXO EM CONTRA-FLUXO?

Boris Groys escreve em *Entering the flow* (2015) sobre como tradicionalmente houve na história alguma preocupação com uma busca por uma totalidade guiada pelo desejo de superação de particularidades, assim como um livramento sobre pontos de vista específicos, para com isso criar-se acesso a um universal que valeria em qualquer lugar e qualquer hora¹⁵⁸. O autor curiosamente advoga por um novo universalismo que teria como

¹⁵⁷ GACHE, 2015, p. 25.

¹⁵⁸ GROYS, 2015, p. 71.

principal tarefa política o alcance de uma representação de múltiplas e heterogêneas perspectivas culturais informadas por diferentes identidades, autodeterminações e histórias¹⁵⁹. Uma nova perspectiva universalista que não perderia de vista a pluralidade de pontos de vista. Boris Groys se interessa em pensar como essa construção poderia se dar a partir das novas formas de relação que surgem com a forte interpelação exercida pela internet em nossas vidas. Mas me parece razoável supor que o autor parte de uma compreensão de humanidade, sobre a qual acredita ser possível algum projeto representativo, problemática. Os projetos universalistas reconhecidos historicamente se valem de uma concepção excludente e violenta de “humano” e tenho dificuldade de entender qual seria a nova ideia proposta por Groys e se a mesma efetuará algum movimento interessante no mundo hoje.

Em algumas passagens desta pesquisa vemos como George Brecht nutria vontades em relação às partituras-acontecimento que passavam pelo desejo de querer estabelecer experiências desprendidas de particularidades pessoais e expandissem a experiência para um domínio comum, seja de inspiração zen-budista, seja relacionando-se à tendência de suprimir os traços individuais impressos nos objetos de arte. Essas buscas são importantes tanto para a produção dessas partituras, como para a produção do Fluxus no geral. Mas não acredito que essas experiências estejam ligadas a qualquer projeto político ligado a um ideal universalista. Acredito que o regime comum evocado pelas partituras está mais próximo hoje do que podemos identificar nas obras dos autores que trago para esta dissertação, autores que retrabalham a ideia de identidade sobre outras bases.

A arte moderna e a arte contemporânea documentam de algum modo, diz Boris Groys, esforços de uma procura por certa dissolução do sujeito, assim como a arte tradicional documentou as tentativas de fazer-se eterno¹⁶⁰. O autor afirma que a razão da revolução da arte moderna incide justamente nessa fluidificação artística pela qual a arte moderna e contemporânea tentam galgar acesso à alguma totalidade de mundo (ainda que esta seja parcial), ou algum fluxo comum que envolve as coisas.

¹⁵⁹ GROYS, 2016, p. 158.

¹⁶⁰ GROYS, 2015, p. 72.

O grande arquivo, o maior reservatório de documentações que temos hoje é a internet, vista por Boris Groys como um contra-fluxo¹⁶¹. O autor considera que no contexto da produção de imagem e texto da modernidade, a noção de fluxo foi associada com reprodução em massa e distribuição desterritorializada dessas produções. Sem inscrição no tempo histórico, essa multiplicidade incontrolável da modernidade não tinha lugar definido no espaço midiático. Por outro lado, o autor reconhece que a reprodução digital contemporânea não ocorre da mesma forma, considerando essa circulação de hoje determinada, topologicamente falando, a partir do momento que todo dado tem um endereço. A circulação de dados digitais não produz cópias, mas novos originais. Essa circulação é perfeitamente rastreável, visto que todo movimento de um endereço ao outro pode ser gravado. Os dados individuais e seus traços, na visão de Groys, nunca são desterritorializados.

O mais interessante nesta análise, e que aqui nos serve para pensar as partituras-acontecimento enquanto dispositivos de disseminação e circulação performativa, é o fato do autor considerar a imagem digital enquanto um efeito de visualização do arquivo de imagem, sendo este invisível enquanto dado. Desta forma, uma imagem digital não pode ser copiada como uma imagem mecanicamente reproduzível e analógica, mas será sempre novamente performada. “Aqui, a imagem começa a funcionar como uma peça musical, cuja partitura, como é sabido, não é idêntica à peça – a partitura não sendo audível, mas sim, silenciosa”¹⁶².

Doctypes (2015), de Alex Hamburger, é, nas palavras do artista um “(anti)livro” com páginas e páginas de uma “completa transcrição em linguagem HTML do diário eletrônico do autor na rede social Facebook. Trata-se de uma proposta literária que se insere na linha de poesia conceitual, onde a ideia prevalece em relação ao conteúdo.”¹⁶³ O afastamento de um domínio literário mais convencional e a aproximação com uma escrita não criativa, assim como o emprego de um procedimento como forma de organizar conceitualmente textos pré-existentes (evocando também um gesto de apropriação) me fazem pensar em uma saída do epíteto “criação” em sua acepção mais clássica, principalmente aquela ligada a uma

¹⁶¹ Ibid, p. 80.

¹⁶² Ibid, p. 80.

¹⁶³ Os trechos citados referem-se a uma pequena sinopse para fins de divulgação, gentilmente cedida pelo artista.

subjetividade pulsante interior que se expressa no exterior, ou sublima, como um movimento dotado de simplicidade no sentido de dentro/fora. Porém esse gesto de criação deslocado de sua concepção comum não significa que o artista esteja menos implicado no real.

Em *Doctypes* a linguagem computacional torna-se prática analógica e artística. Na passagem de superfície, ou de meio, o HTML passa a residir impresso em uma publicação objeto palpável. O trabalho de Alex Hamburger, diferente de alguns outros trabalhos em escrita conceitual que inevitavelmente associa, como as transcrições de relatórios radiofônicos de trânsito feito por Kenneth Goldsmith em *Traffic* (2017), é mesmo impossível de ser lido. Isso porque não estamos autorizados para tal, não podemos codificar este tipo de informação, a não ser que pratiquemos uma leitura através da extração de pequenos fragmentos identificáveis, ou do engajamento na procura por algumas passagens que sirvam como endereços rastreáveis. Não haveria movimento similar, ainda que em outro registro, na leitura de uma partitura-acontecimento? De alguma forma os trabalhos do Fluxus, como visto no início desta sessão, prefiguram o que viria a ser uma escrita (e também, de modo geral, uma arte) conceitual.

Este trabalho de Alex Hamburger me parece também em diálogo direto com assuntos que abordarei nesta sessão, a linguagem HTML pode performar o que trarei a partir de Franco “Bifo” Berardi sobre uma produção semiótica automatizada. *Doctypes* cria poética de acontecimento pois trata-se da própria realidade digital se apresentando, esta que existe “por trás” do que podemos enxergar (as páginas, os perfis, as *timelines*); ao mesmo tempo a linguagem computacional vai sendo desterritorializada à medida que (tentamos) ler o livro, através de um movimento outro que não o do uso de telas e teclados, construindo e reterritorializando, para além da situação digital, uma escrita comprometida com um enfrentamento aos padrões literários estabelecidos na cultura.

...

Abre-se a caixa do *Water Yam*: uma multiplicidade de partituras-acontecimento se desdobram - variáveis, ainda que padronizadas. Hoje uma imagem como essa pode remontar a uma caixa de entrada de email, materialidade invisível repleta de dados endereçados e endereçáveis. Se a internet hoje é um dos grandes arquivos por excelência, faz-se necessário lembrar que Derrida entende todo arquivo como carregando uma violência de origem. “Em seu livro de 1995, *Archive Fever, A Freudian Impression*, Jacques Derrida pontua sua estrutura dual, quando se refere às raízes etimológicas do arquivo, o “arché”, que pode ser relacionado tanto com ‘começo’ (*commencement*), como com ‘comando’ (*commandment*)”¹⁶⁴. “A performance se vista pelas lentes da lógica arquivista de Derrida, é algo que não permanece e, portanto, aparece enquanto perda”¹⁶⁵.

Tudo aquilo cujo meio é instável, depende de ser interpretado ou performado para existir. Como acontecem as produções que se utilizam, enquanto superfície, do gesto, da leitura, do som? São elas diferentes de alguma permanência e durabilidade identificadas em um objeto de arte que não participa dessas reavaliações e negociações? Essa perda supracitada pode ter a ver com aquilo que murcha, como nomeia Regina Melim? A pergunta segue: o que fazer com o que acontece? Com esse gesto, ato ou realização performativa incapaz de ser estratificado como informação perene, difícil de ser arquivado; esse dado virtual compreendido como passível de ser repetível como tal, permanecendo como partitura relativamente estável e possível de ser, apenas, ativada como toda vez alguma outra coisa, uma nova deriva.

Será a partitura, como dispositivo regulatório e prescritivo de ações, capaz de assegurar alguma estabilidade? Terá sido a notação musical a via para a música conquistar (ou recuperar), assim como opera o arquivo, uma origem da composição-comando? Se todo arquivo é mausoléu, me recordo dos mais de treze mil (sim...) emails que habitam minha caixa de entrada e não sei do que decorrem... Não são exatamente prescrições de um futuro por vir, não indicam possibilidade de ação. Configuram mais como uma ossada de vivências em carne já decompostas. Ou talvez partituras silenciosas...

¹⁶⁴ IMSCHOOT, 2010, p. 1-2.

¹⁶⁵ Ibid, p. 2.

Se as partituras-acontecimento surgissem hoje é certo que poderiam ser enviadas e trocadas por email, ou mais propiciamente seriam circuladas via o efêmero recurso *stories* da rede Instagram e adquiririam rápidos e múltiplos compartilhamentos, via arquivos de imagem constantemente performados, uma nova manifestação performativa à cada nova postagem. Menos como uma série de atos performativos e mais como um encadeamento ritualístico de ressignificações cuja origem e fim permanecem não fixados e não fixáveis. Um ato de performatividade discursiva não como um acontecimento momentâneo, mas como conexões de horizontes temporais, condensações de iterabilidade que excedem o momento de sua ocasião¹⁶⁶.

O IMPÉRIO DOS AUTOMATISMOS

Franco “Bifo” Berardi considera a relação entre significante e significado na contemporaneidade muito desprovida de presença corporal. O autor identifica na linguagem de hoje uma falta de afetividade à medida que nossa relação com o mundo tornou-se funcional, operacional, mais rápida e acelerada e por isso precária, já que consiste nessa descontinuidade entre fala e corpo. Bifo entende como crucial para o processo contemporâneo de subjetivação a implicação da linguagem na economia financeira¹⁶⁷. Dentro da máquina universal da linguagem, esta que é digital e financeira e capaz de codificar fluxos existentes, o signo seria marcado por uma capacidade automática de recombinação. Na visão de Berardi a palavra sofre um processo de automação a partir do capitalismo financeiro¹⁶⁸.

“Uma rede de automatismos tecnolinguísticos se insere em cada poro do sistema social e acaba por regular cada vez mais detalhadamente o trânsito da comunicação e as possibilidades de ação, de movimento e de escolha.”¹⁶⁹ O sentido de automatismo que procuro abordar neste trabalho refere-se à noção bastante presente na obra de Berardi, em diversos livros, na qual imperativos sócio-técnico-linguísticos aparecem como condições de funcionamento do capitalismo hoje. O neoliberalismo surge com ênfase em desregulação

¹⁶⁶ BUTLER, 1997, p. 14.

¹⁶⁷ BERARDI, 2012, p. 16.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 18.

¹⁶⁹ BERARDI, 2019, p. 130.

e articulado com o culto à liberdade. Só que a ideologia neoliberal busca “liberar a atividade social de qualquer regulação exceto a regulação do dinheiro, e da regra de competição”¹⁷⁰.

Na época digital, a mão invisível é o sistema de automatismos tecnológicos, cognitivos e econômicos que se concatenam na rede. Quanto mais complexa e disseminada se torna a rede dos automatismos conectivos, mais improvável se torna a consciência e o controle voluntário das consequências das ações comunicativas. A quantidade de informação que circula entre os diversos pontos da rede é superior à quantidade de informação que pode ser conscientemente elaborada e, portanto, governada por uma vontade política, por mais eficiente que seja.¹⁷¹

Há no pensamento de Berardi uma consideração bastante radical sobre a sociedade que vivemos hoje ser incapaz de solidariedade e autonomia. Daí a automação da palavra: signos estariam subordinados ao funcionamento do ciclo financeiro. Ou seja, o enunciado estaria desprovido de aspectos instintivos e a produção de sentido e valor aconteceria por processo de partenogênese, quando “signos produzem signos sem qualquer passagem pela carne”¹⁷². Bifo traça uma relação entre o congelamento das potências afetivas da linguagem protagonizadas pelo capitalismo e a separação da linguagem da esfera afetiva feita pelas experimentações em poesia do século 20, quando o referente era afastado para dar lugar a “uma evocação autônoma do significante”¹⁷³. Ele cita os simbolistas e suas deflagrações do “potencial conotativo da linguagem ao ponto da explosão”¹⁷⁴, quando “palavras transformam-se em evocações polissêmicas para outras palavras, tornando-se epifânicas”¹⁷⁵.

Essa espécie de linguagem pós-referencial, segundo o autor, antecipa o processo ocorrido quando a economia se torna semio-economia. Isto é, quando a o capitalismo econômico se torna financeiro isso envolve uma crescente abstração do trabalho em relação a sua função e da comunicação em relação a sua dimensão corporal. O capitalismo internaliza potências linguísticas, como já visto, de forma similar às experimentações simbolistas, nas quais havia uma separação do significante linguístico de sua função referencial¹⁷⁶. O significante

¹⁷⁰ BERARDI, 2012, p. 28.

¹⁷¹ BERARDI, 2019, p. 130.

¹⁷² BERARDI, 2012, p. 18.

¹⁷³ Ibid, p. 18.

¹⁷⁴ Ibid, p. 18.

¹⁷⁵ Ibid, p. 18.

¹⁷⁶ Ibid, p. 19.

monetário, por sua vez, é separado da função de denotar bens físicos. Partenogênese do valor. Cria-se dinheiro do dinheiro sem intervenção de matéria física e trabalho muscular. “Todo o sistema precipita-se na indeterminação, a partir do momento em que a correspondência entre signo e referente, entre a simulação e um evento, entre o valor e o tempo de trabalho não é mais garantida”¹⁷⁷. A crise do referente abala

as perspectivas da teoria semiológica e as da teoria econômica. O signo não encontra mais seu fundamento na garantia objetiva de um referente, mas na arquitetura relacional do contexto. O paradigma referencial se desintegra porque os signos se revelam simulações sem relação com nenhum protótipo; são jogos de signos sem nenhum fundamento ontológico.¹⁷⁸

A produção de partituras-acontecimento se dá, vejo, de outra maneira, visto que essa passagem pelo corpo apresenta-se como essencial. Não só por sua dimensão de superfície, mas também do que o corpo emana em termos de timbragem, de fluidos, de presença, ainda que não plenamente presente em carne. Cada vez percebo mais como é delicada a questão da autonomia da partitura, se para que ela exista enquanto elemento vivo precisa ser ativada, ainda que “só” na leitura. Uma partitura-acontecimento não “já é”. A mim parece que ela é um permanente “será”, um tempo ainda a ser construído, em um futuro mais próximo que um horizonte que se desenha em uma perspectiva estritamente retiniana.

A partitura-acontecimento articula-se de algum modo com o que podemos entender hoje, a partir de Franco Berardi, como automatismo linguístico; mas no sentido de prefiguração do seu funcionamento, e não de operar como tal. É possível compreendê-las como uma modulação de uma mesma força. A partenogênese financeira, essa geração de valor desprovida de corpos afetados, a transcodificação produzida por ela através da conexão de funções significantes torna a palavra uma recombinação constante que aparece como efeito modulatório desses outros usos de linguagem, presentes, por exemplo, na poesia simbolista ou nas partituras do Fluxus.

A economia foi invadida por fluxos semióticos imateriais transformados em um processo de troca linguística; simultaneamente, a linguagem foi capturada pela máquina digital-financeira e transformada em uma recombinação de segmentos operacionais conectivos. A máquina tecno-

¹⁷⁷ BERARDI, 2019, p. 105.

¹⁷⁸ Ibid, p. 105.

linguística que é a web financeira está agindo como um organismo vivo, e sua missão é desidratar o mundo.¹⁷⁹

O discurso de Bifo é bastante alarmista e, em alguma medida, pessimista. O que de fato acho mais interessante em suas análises é entender que a mesma energia que produz esses efeitos desterritorializantes que “separam as palavras dos seus referenciais semióticos” e outrora “o dinheiro de seus bens econômicos”¹⁸⁰, é a que sob um outro efeito modulatório produz o deslocamento necessário para que nos relacionemos e possamos compreender as partituras-acontecimento como trabalhos em arte que mobilizam a linguagem para outros fins que não uma leitura estritamente unidirecional; e que de algum modo refletem e discutem, no seu próprio fazer, a agência da linguagem.

Bifo coloca como os poetas simbolistas, tal qual os pintores impressionistas buscavam não mostrar as coisas, mas sim, a impressão delas:

Os simbolistas convidam o leitor para esquecer do referente. A palavra simbolista não tem a intenção de representar uma coisa, mas de evocar um mundo da imaginação. A palavra simbolista pretende agir como uma epifania, uma aparição do nada. Eu digo rosa e a rosa está lá, não porque ela é um referente representado, mas porque é efeito do ato da minha voz. É o efeito de um deslocamento pragmático de expectativas. Na poesia simbolista o sentido não vem de uma representação de alguma realidade preexistente e de uma correspondência com o referente.¹⁸¹

O autor cita o Fluxus dentro de uma lista de movimentos, como futurismo, geração beat e o próprio simbolismo, como grupos de artistas que previram como a trajetória da economia global iria desembocar nessa grande desterritorialização que consiste no capitalismo global¹⁸².

EXISTE SAÍDA DO CÓDIGO?

¹⁷⁹ BERARDI, 2012, p. 26.

¹⁸⁰ Ibid, p. 26.

¹⁸¹ Ibid, p. 29.

¹⁸² Ibid, p. 35.

¹⁸³*Radical Karaoke* (2011)¹⁸⁴ é um trabalho de Bélen Gache caracterizado como um dispositivo online que permite qualquer usuário enunciar discursos políticos. A artista identifica um domínio da retórica no mundo da política hoje, onde clichês linguísticos e fórmulas demagógicas se reproduzem de forma veloz. Neste trabalho Gache busca criar uma espécie de karaokê online, mas em vez de letras de música o espectador/ativador deve entoar, como em um alusão ao uso do teleprompter, peças sonoras que são construídas a partir de estruturas fixas capazes de incorporar textos aleatórios através da operação de algoritmos. Esses textos são como paródias de discursos hegemônicos. O usuário também pode, à medida que lê os textos propostos, através da manipulação de teclas do computador brincar com diferentes efeitos sonoros e visuais.

O dispositivo requer acesso à webcam e dessa forma nos devolve nossa auto imagem com corpo e voz presentes ocupando o lugar de qualquer figura passível dessas atribuições genéricas: o poder, as corporações, a política. Na visão da artista, a repetição mecânica desse tipo de enunciado gera um efeito de paralisação e mortificação da linguagem, sendo difícil precisar se falamos propriamente ou se algo está falando por nós. Nesse sentido o trabalho, se valendo de um jogo poético realizado pelos algoritmos e similar ao mecanismo identificado nesses domínios, gera uma série de questionamentos sobre como somos atravessados por esses discursos repletos de lugar comum.

Radical Karaoke lida com frases instrumentalizadas e nos coloca como agentes dentro dessa dinâmica. É uma obra de 2011 e desde então testemunhamos, em relação à produção de discurso dentro da política, um aumento do movimento de extrema direita pelo mundo, onde o descompromisso e a falta de responsabilização com o se fala são latentes. Como aponta Rodrigo Nunes em seu artigo para a Folha de São Paulo¹⁸⁵, é criada uma zona de indiscernibilidade entre a brincadeira e a seriedade com os discursos desse novo (ou suposto) conservadorismo. Através da inserção de questões “polêmicas” no debate público, essas figuras fazem suas ideias circularem, independente da indignação da

¹⁸³ Cf. AVELLAR, DANIELA. Radical Karaoke. Revista Desvio, 13 abril. 2020. Disponível em: < <https://revistadesvio.com/2020/04/13/radical-karaoke/>>. Acesso em 16 jul. 2020.

¹⁸⁴ <http://belengache.net/rkaraoke/radicalkaraoke.htm>

¹⁸⁵ NUNES, Rodrigo. Alvim errou a mão na trollagem nazi inspirada na direita dos EUA - Estratégia da alt-right é fomentar extremismo com ambiguidade entre verdade e ironia. Folha de São Paulo, 20 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/01/alvim-errou-a-mao-na-trollagem-bolsonarista-inspirada-na-direita-dos-eua.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

oposição. Se constatarem ou forem forçados à ideia de que passaram dos limites, assumem que tudo não passou de uma “brincadeira”. Mas o saldo que importa é o fato dessas opiniões já estarem inseridas nas disputas de linguagem, e principalmente, multiplicando-se na infoesfera.

A direita à moda bolsonarista domina as redes sociais e seus mecanismos de informação. É possível dizer que hoje o discurso hegemônico se vale do anonimato da internet, o que facilita muito a inserção de temas que causam controvérsias no meio digital. E tudo o que um algoritmo quer é engajamento. Podemos ficar indignados com ideias propagadas por essas figuras, mas ainda assim seguimos com a prática de compartilhamento, gerando visibilidade a esses discursos, além de acabar contribuindo financeiramente com eles.

Quando o leitor-usuário toma um papel ativo em *Radical Karaoke*, as dinâmicas atuais citadas nos empurram para além das tentativas de desconstrução dos discursos dominantes apontados por Bélen Gache, apoiados em lugares comuns e frases pré-fabricadas, partindo para interrogações sobre como é o exercício da linguagem na internet hoje, na economia dos cliques, e como a exercemos em relação à produção de discursos interpelados por alguma sensação de pretensa liberdade.

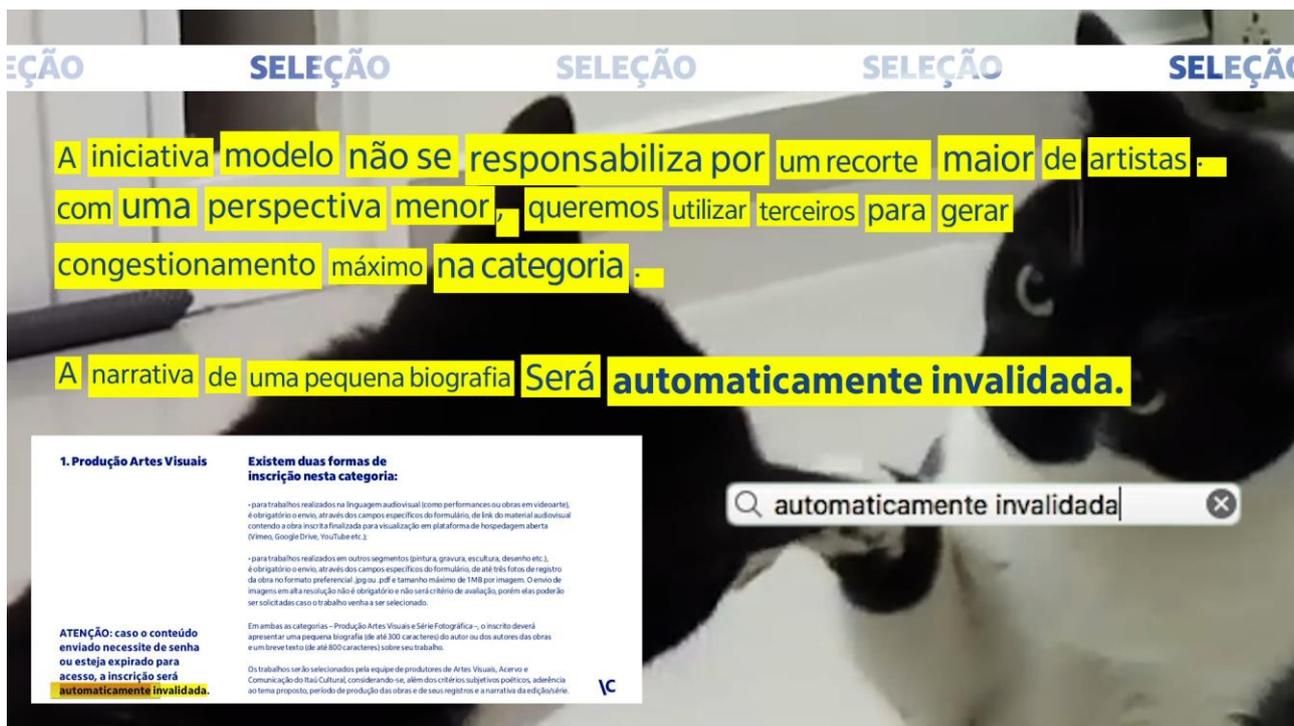


Fig. 19: acordo de Emergência (still de video), Pedro Gallego, 2020.

¹⁸⁶acordo de Emergência (2020), de Pedro Gallego, é um trabalho criado para, mas principalmente a partir, do edital de artes visuais *Arte como respiro* proposto pelo Itaú Cultural diante da pandemia do novo coronavírus. O vídeo é composto por uma colagem de imagens em movimento que partem de conteúdo midiáticos bem conhecidos e diversos. Nele encontramos desde imagens atuais, manifestações de grupos bolsonaristas, discurso da ex secretária de cultura, tutorial de feitura de máscaras de proteção customizadas, vídeo/meme de gatinho, até trechos do filme *Titanic*, algum programa do *Faustão*, entre outros. No som é possível ouvir uma versão *vaporwave* da notória *My heart will go on* de Celine Dion e uma canção radiofônica da cantora Adele.

Mas principalmente, talvez a mais latente camada de acordo de Emergência seja as frases geradas a partir do texto do tal edital. Trechos como “A iniciativa receberá o valor intelectual para gerar conteúdo exclusivo de divulgação referente à pandemia. a produção fornecida Será feita sob a perspectiva deste momento de Emergência, por isso a parte que fomenta não contribui com necessidades maiores do lado menor” ou “Vale lembrar que contribuir

¹⁸⁶ Cf. AVELLAR, DANIELA. Acordo de emergência. Revista *Desvio*, 25 maio. 2020. Disponível em: < <https://revistadesvio.com/2020/05/25/acordo-de-emergencia/>>. Acesso em 16 jul. 2020.

não forma vínculo. / Vale lembrar que A finalidade da sua vocação é inspirar o poder criativo nas pessoas” saltam à tela em um movimento que reproduz um gesto de digitação, junto a uma janela de busca indicando os termos e um retângulo que apresenta o edital em si, no “original”. Pedro Gallego parte de um movimento de apropriação e se vale de estratégias conhecidas das chamadas escritas não criativas. O artista criou uma lista com as palavras presentes na chamada do Itaú, criando um vocabulário restrito que funciona como algum limite ou procedimento para a escrita que viria a seguir. Através deste constraite, Pedro produz um novo texto, embora em alguma medida seja possível questionar se essa narrativa não estaria presente de forma subjacente no edital.

São numerosas e variáveis as críticas construídas recentemente à tônica não só do edital comentado, como outros. A demanda estabelecida por eles não é exatamente nova, mas o momento que se impõe nos recoloca condições e aprofunda precarizações por tudo aquilo que concatenamos enquanto uma pandemia. O tom do edital citado acaba reduzindo a suposta tentativa de “ajuda” a uma encomenda. Algo deve ser produzido e segundo um recorte curatorial preciso que se vale da imposição dura mas necessária de um isolamento – situação que enfrentamos com uma sensação de imprevisibilidade nunca antes experimentada. Isso sem contar os problemas específicos locais quanto à precariedade de pessoas que trabalham com arte.

O que também está em jogo neste tipo de demanda e relações de troca, assim como nas dinâmicas da pandemia de uma forma geral, é um certo imperativo de produtividade. Por outro lado, me parece questionável apostarmos na criação de um outro imperativo que solicita a não participação nas iniciativas que agora surgem. Fazê-lo seria, talvez, não considerar as contingências específicas, ou os contextos geográficos, históricos e materiais envolvidos quando alguém fala, pensa ou produz. Quem pode parar? Quem pode verdadeiramente abrir mão?

Diante de meus questionamentos e prudências, confesso ter sentido vontade de ver algum trabalho que mobilizasse a linguagem desses editais se voltando “contra” eles. Encontrei acordo de Emergência no instagram através do compartilhamento de alguns amigos. Um trabalho alegadamente crítico que carrega consigo a urgência das respostas que

experimentamos e tentamos criar frente aos muitos problemas recolocados diante da pandemia. Em um movimento entre a comicidade e a criticidade o vídeo apresenta colagens feitas com imagens e textos existentes previamente, cuja mistura e produção de algo novo são ao mesmo tempo um desvelamento de discursos implícitos que jazem por baixo das superfícies. acordo de Emergência é capaz de mobilizar uma suspensão de sentido característica do gesto irônico, como caracteriza Franco “Bifo” Berardi, quando as palavras se relacionam em outro plano que não um coextensivo ao real¹⁸⁷. É certo que a dissociação efetuada pela ironia cria espaço linguístico por invariavelmente evocar multiplicidades de significado e suspender temporariamente o valor semântico do significante. Resta saber se ela pode, igualmente, criar consistentes espaços de respiro, ainda que pareça impossível.

Anteriormente vimos como o simbolismo entre outros movimentos da arte realizam uma emancipação da palavra em relação ao seu caráter referencial e como o dinheiro enquanto signo financeiro se desprende da produção industrial, seguindo o mesmo procedimento, em termos semióticos, de significação não-referencial. Hoje nossa comunicação social envolve a presença e uso de interfaces tecno-linguísticas as quais somos obrigados a nos adaptar.

Guilherme Wisnik escreve sobre como patologias contemporâneas são "causadas por excessos do eu contra si próprio, e não por uma invasão externa"¹⁸⁸ e "produzidas não pela negatividade de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de positividade do mesmo, do igual"¹⁸⁹. Hoje somos empresários de nós mesmos e não mais sujeitos da obediência, mas do desempenho e da produção, "movidos pela energia motivacional do mantra ‘yes, we can’ - lema da campanha presidencial de Barack Obama em 2008"¹⁹⁰. E se, como um exercício de imaginação, substituíssemos esse slogan por “EXIT” (como na partitura-acontecimento *Word Event*, de George Brecht) e tomássemos as partituras-acontecimento como, na contramão de um excesso de eu, um esvaziamento positivamente zen do eu?

¹⁸⁷ BERARDI, 2019, P. 23.

¹⁸⁸ WISNIK, 2019, p. 207.

¹⁸⁹ Ibid, p. 207.

¹⁹⁰ Ibid, p. 208.

Por outro lado o modo de operar hoje apresenta ressonâncias com as dinâmicas encontradas nas partituras-acontecimento, nos movimentos de alguma forma prefigurados por elas: o mundo contemporâneo vê menos sentido em "possuir, manter e acumular coisas, pois a propriedade é substituída pelo acesso"¹⁹¹. Penso em que medida o anterior valor soberano da propriedade não se relaciona com a autoridade exercida pelo objeto de arte, que em algum grau desmaterializa-se a partir das vanguardas dos anos 60.

Sobretudo as partituras-acontecimento, objetos voláteis que não configuram algo que você possua como uma pintura, ou uma escultura. Algo que você pode ter na sala de casa. E que eram produzidas, como vimos na primeira sessão, de uma forma muito barata e multiplicável. E isso não depreende algum demérito ao seu caráter de superfície, à construção visual dessas notações e mesmo sua possibilidade de ser encarada como fetiche. Ainda que possamos considerá-las agradáveis ao olhar e sugestivas ao toque, o que importa aqui é entender que elas necessariamente suscitam uma ação, elas querem ser praticadas. Se situando, portanto, muito mais na zona, a partir do pensamento contemporâneo, do acesso, que segundo Wisnik permite o "surgimento de um ethos do compartilhamento e da apropriação, no qual o artista se torna menos um criador e mais um agente num sistema mais amplo de 'pós-produção'"¹⁹².

A informação digital realiza uma desmaterialização das coisas, juntamente ao capital financeiro. Mais uma vez, retomo para minhas discussões as ideias de Franco Berardi, quem depreende uma relação entre a forma como os simbolistas pensavam a linguagem e como a relação entre significado e referente é de algum modo recuperada hoje pelos automatismos. Me parece necessário pensar que tensões se estabelecem quando pensamos os mecanismos dessas duas desmaterializações: seja a praticada pela arte ou a ausência de geração de bens materiais pela economia financeira, que em contraponto produz valor através da especulação, como vimos nas análises de Bifo.

¹⁹¹ Ibid, p. 212.

¹⁹² Ibid, p. 212-213.

Vivemos um tempo bastante ambíguo onde, como aponta Guilherme Wisnik, “o excesso de atividades é o motor paradoxal de uma enorme e fundamental passividade”¹⁹³. E nosso apego pelas novas interfaces, sobretudo o smartphone e os modos de consumo que ele evoca, nos conduzem a um estado de subserviência a sistemas de coleta de dados digitais. Essa complexa rede atua através de antecipação e indução, assim como na transmissão de mensagens, como vimos na atuação de empresas de marketing nas campanhas de Trump, nos Estados e Unidos, e na de Bolsonaro, no Brasil.

Para Franco Berardi, a eficiência competitiva do agente semiótico dos tais automatismos se dá por uma suspensão do uso da sensibilidade, cuja decodificação seria bem mais aleatória, ambígua e incerta¹⁹⁴. O autor identifica alguma saída possível através da prática da poesia. Sendo esta, o agenciamento semiótico capaz de exceder a esfera da correspondência codificada do significante e significado, algo capaz de criar novos caminhos entre sensibilidade e tempo, tornando possível uma enunciação não codificada¹⁹⁵.

E se tomarmos as partituras-acontecimento em lugar semelhante? Se entendermos essas notações como dispositivos que craquelam essas relações já codificadas, ao mesmo tempo que apostam na codificação, mas desautomatizando a enunciação. Mais uma vez a máquina explode: a linguagem é dissociada por via da ironia. Segundo Berardi, a ironia, enquanto contraponto em relação ao cinismo, é um jogo que não postula nenhuma realidade propriamente, mas é capaz de criar espaço linguístico que não possui lugar para o exercício da lei¹⁹⁶. Suspendendo o valor semântico do significante, a linguagem irônica está livre para escolher entre diversas possíveis interpretações.

CONSIDERE MUDAR DE IDEIA

Ao longo desta dissertação me perguntei “como interpretar um texto?”. Neste momento que se pretende a operar como alguma conclusão me pergunto como concluir um texto. Vejo

¹⁹³ Ibid, p. 215.

¹⁹⁴ BERARDI, 2012, p. 127.

¹⁹⁵ Ibid, p. 149.

¹⁹⁶ Ibid, p. 158.

que minha escrita distribuída entre três propostas de movimento informa alguns micro-destinos. Esses dias li uma carta escrita pelo cineasta Apichatpong Weerasethakul na qual ele comenta sobre as crianças constantemente perguntarem, quando em viagem, qual será o momento de chegada ao destino final e se este já está próximo. Ele acredita que a vida adulta nos ensina, e aqui eu acrescentaria que a maturação talvez nos habitue, para o bem e para o mal, a aproveitar a paisagem da viagem, as estradas, nos tornando menos preocupados com o objetivo final. Ainda acho que se ater somente às imagens seria permanecer em uma perspectiva retiniana das coisas.

Diria que tornar-me alguma coisa à medida que passam os anos, aspecto que o processo de uma escrita de dissertação sedimenta de algum modo especial, me faz conseguir aproveitar melhor os fluxos do presente, a tentar habitar um presente que se apresenta agora – o próprio acontecimento. Ainda mais em um momento (finalizo este escrito em julho de 2020) onde pouca perspectiva podemos ter sobre o futuro, ou quando um horizonte de possibilidades é recolocado de forma fundamental, já que interpelados por coisas nunca antes experimentadas. E daí o cineasta fala sobre como um filme envolve o espectador por criar em suas narrativas uma série de micro-destinos. Acho que minha escrita gera algo parecido e não me parece necessário me forçar a pensar qualquer amarração entre as três direções aqui apresentadas. Não chegaremos a um destino final.

Espero que essa escrita seja experimentada como uma partitura propulsora de algum movimento ou ação. E principalmente, que esta dissertação não se baste a funcionar como inferências assépticas de coisas que já havia imaginado anteriormente. Quero que ela sirva para qualquer um que tenha vontade de discutir e pensar arte de um lugar interessado em intervir no real. Estou sempre mudando de ideia. As partituras-acontecimento me tocam neste lugar, de me tirarem das posições comuns e hábitos já cristalizados, me arrastando de forma permanente por movimentos aberrantes que fazem desterritorializar antes de qualquer estrato estabelecer-se enquanto norma ou juízo determinante.



Fig. 20: Word Event (uma das realizações da partitura ocorrida em 1962), George Brecht, 1961.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agrippina R. Manhattan, 2020. Disponível em:

<<https://agrippinarmanhattan.wordpress.com/>>. Acesso em: 16 julho. 2020.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Cambridge, Harvard University Press, 1975.

AVELLAR, DANIELA. **Acordo de emergência**. Revista Desvio, 25 maio. 2020. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/05/25/acordo-de-emergencia/>>. Acesso em: 16 julho de 2020.

AVELLAR, DANIELA. **Faça uma salada**. Revista Desvio, 28 nov. 2019. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2019/11/28/faca-uma-salada/>>. Acesso em: 16 julho de 2020.

AVELLAR, DANIELA. **Radical Karaoke**. Revista Desvio, 13 abril. 2020. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/04/13/radical-karaoke/>>. Acesso em: 16 julho de 2020.

BASBAUM, Ricardo. **Performance: a questão da autoria**. In: Concinnitas, vol. 01, n. 24, jul. 24, 2014, p. 1-7.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo, Ubu Editora, 2019.

BERARDI, Franco. **The Uprising: On poetry and finance**. Cambridge, The MIT Press, 2012.

BERGER, Tobias, BLOCK, René. O que é Fluxus?. In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 38-43.

BRECHT, George. Algo sobre o Fluxus, maio de 1964. In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 111-112.

BRECHT, George. **Chance Imagery**. USA, Ubuclassics, 2004.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York, Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

CARON, J.-P. **Breviário**. Estranhas ocupações, 2015.

CAVELL, Stanley. What did Derrida Want of Austin? In: **Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida**. Cambridge: Blackwell, 1995, p. 42-65.

DANTO, Arthur C. O Mundo como Armazem: Fluxus e Filosofia. In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 23-32.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2**. São Paulo, Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A Certain Impossible Possibility of Saying the Event**. In: Critical Inquiry, 33, 2007.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: **Margens da Filosofia**. Campinas, SP, Papyrus, 1991.

Entrevista: o Breviário de J.-P. Caron. volume morto, 2016. Disponível em: <<http://volumemorto.com.br/entrevista-breviario-de-j-p-caron/>>. Acesso em: 16 de julho de 2020.

FRIEDMAN, Ken. **The Fluxus reader**. USA, 1998.

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

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

GACHE, Bélen. **Radical Karaoke**. Disponível em: <<https://belengache.net/rk/radicalkaraoke.htm>>. Acesso em: 16 de julho de 2020.

GROYS, Boris. Entering the Flow. In: **Realism Materialism Art**, USA, Center for Curatorial Studies, Bard College Sternberg Press, 2015, p. 71-86.

GROYS, Boris. **In the flow**. Verso, 2016.

HAMBURGER, Alex. **Doctypes**. Editora Circuito, 2015.

HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HIGGINS, Dick. **Statement On Intermedia**. 1966. Disponível em: <<http://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/03/Dick-Higgins-Statement-on-Intermedia.pdf>>. Acesso em: 25 de abril de 2020.

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

IMSCHOOT, Myriam Van. **Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trance in Dance**. Disponível em: <http://www.make-up-productions.net/media/materials/RestsInPieces_Myriam%20VanImschoot.pdf>, Acesso em: 25 de abril de 2020.

KARLHEINZ, Barck. A tarefa do tradutor. In: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 51-55.

KIM-COHEN, Seth. **In the Blink of an Ear**. USA, Continuum, 2009.

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

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

KOTZ, Liz. **Post- Cagean Aesthetics and the Event Score**. In: October, Vol. 95. Cambridge, MIT Press, 2001, p. 101-140.

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

LABELLE, Brandon. **Background Noise**. USA, Bloomsbury Publishing, 2015.

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

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo, n-1 edições, 2017.

LOXLEY, James. **Performativity**. Routledge, New York, 2007.

MACIUNAS, George. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte. In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 89-90.

MAGALHÃES, José Antonio R. **Direito e violência em Jacques Derrida: Seguido de uma leitura das manifestações de junho de 2013**. Rio de Janeiro, Editora Lumen Juris, 2017.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2008.

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

NUNES, Rodrigo. **Alvim errou a mão na trollagem nazi inspirada na direita dos EUA - Estratégia da alt-right é fomentar extremismo com ambiguidade entre verdade e ironia**. Folha de São Paulo, 20 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/01/alvim-errou-a-mao-na-trollagem-bolsonarista-inspirada-na-direita-dos-eua.shtml>>. Acesso em: 16 julho de 2020.

ONO, Yoko. **Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono**. USA, Simon & Schuster, 2000.

ONO, Yoko. Para o Pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) - uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966. In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 116-119.

SHAVIRO, Steve. **Deleuze's encounter with Whitehead**. 2009. Disponível em: <<http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf>>. Acesso em: 16 de julho de 2020.

Signs of Life: A letter from Apichatpong Weerasethakul. Film Krant, 2 maio. 2020. Disponível em: <<http://https://filmkrant.nl/opinie/signs-life-a-letter-from-apichatpong-weerasethakul/>>. Acesso em: 16 julho de 2020.

WISNIK, Guilherme. Em busca do tempo roubado. In: **21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras**. São Paulo, Sesc, Associação Cultural Videobrasil, 2019, p. 207-218.