

Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob: o ultraconceitualismo na música dos anos 1960

Itamar Vidal, Micael Antunes, Jônatas Manzolli

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumo: A composição de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* (2018) foi o resultado de uma pesquisa artística motivada pela arte ultraconceitual praticada nos anos 1960. A peça, para piano e eletrônica em tempo real, foi concebida a partir de indicações encontradas no capítulo 23 do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicado em 1963. O material sonoro utilizado foi adaptado de *Antinomies I*, de Rogério Duprat, composta em 1962 e reescrita em 1966. A metodologia utilizada nessa pesquisa foi a construção, a partir de indicações textuais e diagramas, de uma obra musical que suscitasse, em sua própria gênese, a discussão sobre sua provável estrutura formal. Este texto procura investigar também a emergência simultânea de projetos que, em diferentes segmentos artísticos, propuseram ações conjuntas em um período em que a convulsão política e o crescimento dos meios de comunicação implicaram profundas modificações nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais.

Palavras-chave: Julio Cortázar, Rogério Duprat, John Cage, Música experimental, Arte conceitual.

Abstract: Three Discontinuous Movements by Rose Bob (2018) was the result of artistic research motivated by the ultra-conceptual art practiced in the 1960s. The piece for piano and live electronics was inspired in chapter 23 of the novel *Rayuela* by Julio Cortázar, published in 1963. The sound material was adapted from *Antinomies I*, by Rogério Duprat, composed in 1962 and rewritten in 1966. The methodology employed in this research was the construction of a musical work from textual indications and diagrams. We hypothesize that this composition would lead to a discussion about its probable formal structure. This text also seeks to investigate the simultaneous emergence of projects that, in different artistic segments, articulated and proposed joint actions in a period in which the political eruption and the growth of the media implied profound changes in the mechanisms of the public scene and the creation of images cultural.

Keywords: Julio Cortázar, Rogério Duprat, John Cage, Experimental Music, Conceptual Art.

A composição de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* (2018) é o resultado de um processo de pesquisa artística (ASSIS, 2021) sobre a prática musical entrelaçada com ações relacionadas às artes visuais, literatura, política e filosofia (CRISPIN; GILMORE, 2014, p. 9). A composição, para piano e eletrônica em tempo real, foi construída a partir de indicações encontradas numa obra de ficção literária e trata-se, portanto, de uma alegoria sobre as formulações *ultraconceitualistas* em arte praticadas nos anos 1960. Este texto discute a emergência e articulação dessas ações artísticas no ambiente político de repressão e cerceamento de liberdades durante a implantação das ditaduras militares no continente sul-americano. A escolha de obras desse período deveu-se também ao momento político que os autores viviam em 2018, motivados pela ascensão ao poder, nas Américas e na Europa, de governos de cunho autoritário e conservador. Ao tratar da convergência de propostas de vários autores, a pesquisa aqui reportada tornou-se também um argumento para se discutir modelos curatoriais e a própria noção de autoria.

Este artigo exporá brevemente as principais correntes de arte conceitual e como esses movimentos se manifestaram no pensamento musical durante os anos 1960. Em seguida, serão abordados aspectos das estruturas formais do livro *Rayuela* e da peça *Antinomies I*, relacionando-as ao ambiente cultural e político em que foram escritos. Descreveremos como essas duas obras contribuíram para as escolhas técnicas e estéticas de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob*. Por fim, discutiremos as consequências e os objetivos alcançados no decorrer dessa pesquisa artística.

1. Arte Conceitual

O termo *ultraconceitual*, adotado neste artigo, deriva dos estudos de Lucy R. Lippard e John Chandler (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 255-276). Para esses autores, a arte conceitual praticada nos Estados Unidos, Europa e América Latina, a partir da década de 1960, seria uma contrapartida aos processos de produção artística dos anos 1940 e 1950, nos quais predominaram o pensamento intuitivo, emocional e anti-intelectual. A desmaterialização da arte (*The*

Dematerialization of Art era o título do artigo de Lippard e Chandler)¹ apontaria para a prevalência do processo intelectual, praticado no ateliê, sobre a fisicalidade da obra em si – que poderia ser executada em outro lugar por um artífice profissional. Para esses autores, durante a década de 1960, artistas como Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt e Richard Serra, entre outros, partiriam para o despojamento do objeto de arte de sua herança de ilusionismo e representação (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 255-276).

A arte *ultraconceitual* designaria, portanto, os trabalhos artísticos que enfatizassem quase exclusivamente o processo de pensamento em detrimento da materialidade dos objetos. A intenção era promover uma cisão entre a arte como ideia e a arte como ação, dois caminhos que levariam ao mesmo lugar: a exclusão do *objet d'art*. Artistas como Robert Morris (1931–2018) lidariam ainda com a divisão tripartite: a ideia como ideia, ideia como objeto e ideia como *performance*. Nas estratégias conceituais dos anos 1960, procedimentos como o minimalismo ou ações aparentemente aleatórias, por exemplo, intentavam perturbar o público das artes porque não haveria "o suficiente para olhar", ou melhor, não o suficiente do que esse público e a crítica mais convencional estariam "acostumados a procurar", pois "o tempo gasto olhando um trabalho 'vazio', ou com um mínimo de ação, parece infinitamente mais longo do que o tempo preenchido com ação e detalhe". (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 257)². Esse recurso, ou o uso consciente desses limites de percepção, pretendiam deslocar o foco do objeto para a *performance*, permitindo ao artista ações que envolvessem mais decisivamente processos de repetição e serialidade.

Essa *desmaterialização* da obra de arte, uma das características mais representativas das estratégias *ultraconceitualistas* nos anos 1960, adquiriu novos contornos em 2005. Durante o simpósio *Curating & Presenting New Media Art*, organizado pelo centro de arte e mídia ARGOS³ em Bruxelas, Jacob Lillemose, curador e crítico em arte digital, estabeleceu oportunas relações entre os escritos de Lippard e Chandler e os então emergentes processos de curadoria em arte digital. Ao

¹ *The Dematerialization of Art* foi escrito por Lucy R. Lippard e John Chandler no final de 1967 e publicado no periódico *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968 p. 31-36. Republicado em LIPPARD R. L. *Changing - essays in art criticism* (1971, p. 255-276).

² Tradução nossa com referências à versão para o português (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151-165): "(...) the time spent looking at an "empty" work, or one with a minimum of action, seems infinitely longer than action-and-detail-filled time." (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 257).

³ *Homepage* do Argos – Centre for art and media. Disponível em: <https://2019.argosarts.org/index.jsp> . Acesso em: 11 fev. 2020.

analisar o universo artístico concernente aos processos interativos, locativos, compartilhados, distribuídos e colaborativos da arte digital com os quais os compositores e artistas viam-se envolvidos no início dos anos 2000, Lillemose (2006), em sua fala, explanou sobre como os curadores poderiam responder a essas novas formas da arte midiática. Lillemose interessava-se especialmente pelos sistemas de produção cultural que questionavam as rígidas delimitações entre cultura de massa, *high-art* e economia.

Tais sistemas, que ele chamou de *imateriais*, pressupunham novas formas de produção e novos paradigmas culturais decorrentes do estabelecimento da Internet como ambiente industrial. Instituído um paralelo crítico entre as análises de Lippard e Chandler (1971), expostas acima, e a arte digital no século XXI, Lillemose destacou que vários artistas conceituais dos anos 1960, que trabalhavam com a "desmaterialização além do objeto", já estavam envolvidos com redes e cibernética "explorando e conceitualizando a materialidade através de sistemas abertos e mesmo trabalhando com questões de organização interna, *tempo real*, *feedback* e interação" (LILLEMOSE, 2006, p. 124). Lillemose fez então uma importante distinção entre a *desmaterialização* praticada nos anos 1960 e a *imaterialidade* dos dados digitais e das escritas de programação atuais (restringindo o termo "imaterialidade" às obras confinadas em ambientes digitais). Para ele, *desmaterialização* seria um ato, ao passo que a *imaterialidade* seria uma condição. A *desmaterialização*, ele escreveu, designa uma "abordagem conceitual da materialidade", enquanto a "imaterialidade aborda a nova condição material - ou apenas a nova materialidade - com a qual os artistas de mídia estão lidando" (LILLEMOSE, 2006, p. 128). De qualquer maneira, concluiu Lillemose, ao tornar a materialidade livre da esfera objetal, a arte conceitual conectou-se paradoxalmente ao reino do real, expondo seus "aspectos sociais, econômicos e culturais a conceptualizações alternativas". (LILLEMOSE, 2006, p. 121).

De fato, essa conexão com o real manifestou-se na própria trajetória pessoal de Lucy R. Lippard em direção ao ativismo político e, em especial, ao movimento feminista. Sua atuação caracterizou-se também pela dissolução das fronteiras entre artista, crítica e curadora. Entre 1969 e 1973, Lippard organizou uma série de exposições viajando com uma mala contendo apenas as instruções textuais dos artistas para a realização de suas obras. Denominadas *numbers exhibitions*, essas intervenções receberam seus nomes a partir da população da cidade em que foram exibidas:

557.087 (*Seattle Art Museum*, 1969), 955.000 (*Vancouver Art Gallery*, 1970), 2.972.453 (*Centro de Arte y Comunicación, CAyC*, em Buenos Aires, 1970) e c. 7500 (*California Institute of the Arts, CalArts*, em Valência, Califórnia, 1973). (BUCHMANN, 2015, p. 32).

Em Valência, no *CalArts*, a última mostra numerada organizada por Lippard incluiu trabalhos conceituais de 26 mulheres, entre elas Agnes Denes, Martha Rosler e Yoko Ono. Como escreveu Sabeth Buchmann, Lippard expressou incansavelmente em seus textos e exposições as condições de isolamento, exclusão e incerteza sob as quais a grande maioria das mulheres artistas produziu seus trabalhos (BUCHMANN, 2015, p. 37). Para Wendy Vogel, a estratégia de Lippard se desenvolveu principalmente sobre três bases: a desmistificação dos processos artísticos (que envolve as questões de gênero), a indistinção intelectual entre crítica e prática artística e a crescente consciência política dos artistas sobre seus trabalhos. (VOGEL, 2012).

2. A desmaterialização da performance musical

Como terminologia designativa oriunda das artes plásticas, a *desmaterialização*, aplicada à *performance* musical, pode parecer paradoxal: além do caráter temporal (efêmero) inerente às ondas sonoras, a história da música possui várias escolas que, em oposição à manipulação empírica do material sonoro, privilegiaram a abstração da forma e da escrita, como o dodecafonismo de Arnold Schoenberg, por exemplo (GREDINGER, 1955). Por sua vez, o processo *ultraconceitualista* descrito por Lippard, que transporta as obras para formulários impressos, parece estranhamente próximo à prática musical. Embora muitos aspectos da relação obra/intérprete que envolvem questões de gênero, mercado das artes e políticas culturais tenham sido abordados desde o final do século XX por autores como Nicholas Cook, Christopher Small (COOK, 2001) e Lucy Green (GREEN, 2001), devido à tradição de tocar por partitura o intérprete musical muitas vezes foi considerado pela musicologia histórica apenas um fiel executor de instruções. Talvez por isso, quando o filósofo Henry Flynt (1940-) inicia o ensaio que cunhou o termo Arte Conceitual

(*Concept Art*), publicado em *An Anthology of Chance Operation* (YOUNG; MAC LOW, 1963)⁴, a primeira analogia que lhe ocorre é entre a imaterialidade das ideias e o caráter temporal do evento sonoro. A segunda é sobre a tradição peculiar que a música possui de descrever graficamente o material que a constitui:

“Arte Conceitual” é, antes de tudo, uma arte na qual o material são os “conceitos”, assim como, por exemplo, o material da música é o som. Desde que “conceitos” estão intimamente ligados à linguagem, arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é linguagem. Ou seja, diferente de uma obra musical, na qual a música propriamente (em oposição à notação, análise e assim por diante) é apenas som, a arte conceitual irá envolver linguagem. (FLYNT, 1963, n.p).⁵

Durante a década de 1960, essa possível dissensão entre o material sonoro e sua codificação pelos modelos notacionais ou analíticos, citada por Flynt em seu ensaio, seria amplamente explorada em decorrência da inclusão de novos procedimentos estruturais (ou anti-estruturais) como o acaso, a indeterminação, a improvisação, a citação, etc. Vários aspectos relacionados à notação musical iriam rapidamente se modificar, aproximando os compositores dos artistas visuais, atores e escritores.

Uma das obras que mais influenciou os artistas desse período foi *4'33"*, de John Cage. Inspirada pelos trabalhos monocromáticos de Robert Rauschenberg (1925–2008), seu colega no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte (KOTZ, 2007, p. 15), a peça foi construída a partir de três movimentos de silêncios, que totalizaram 4'33" minutos em sua estreia em *Woodstock N.Y.*, 1952, com David Tudor (1926 – 1996) ao piano, conforme descrito em fac-símile da partitura reproduzida pela FIGURA 1 (CAGE, 1953 apud KOTZ, 2007, p. 25)⁶.

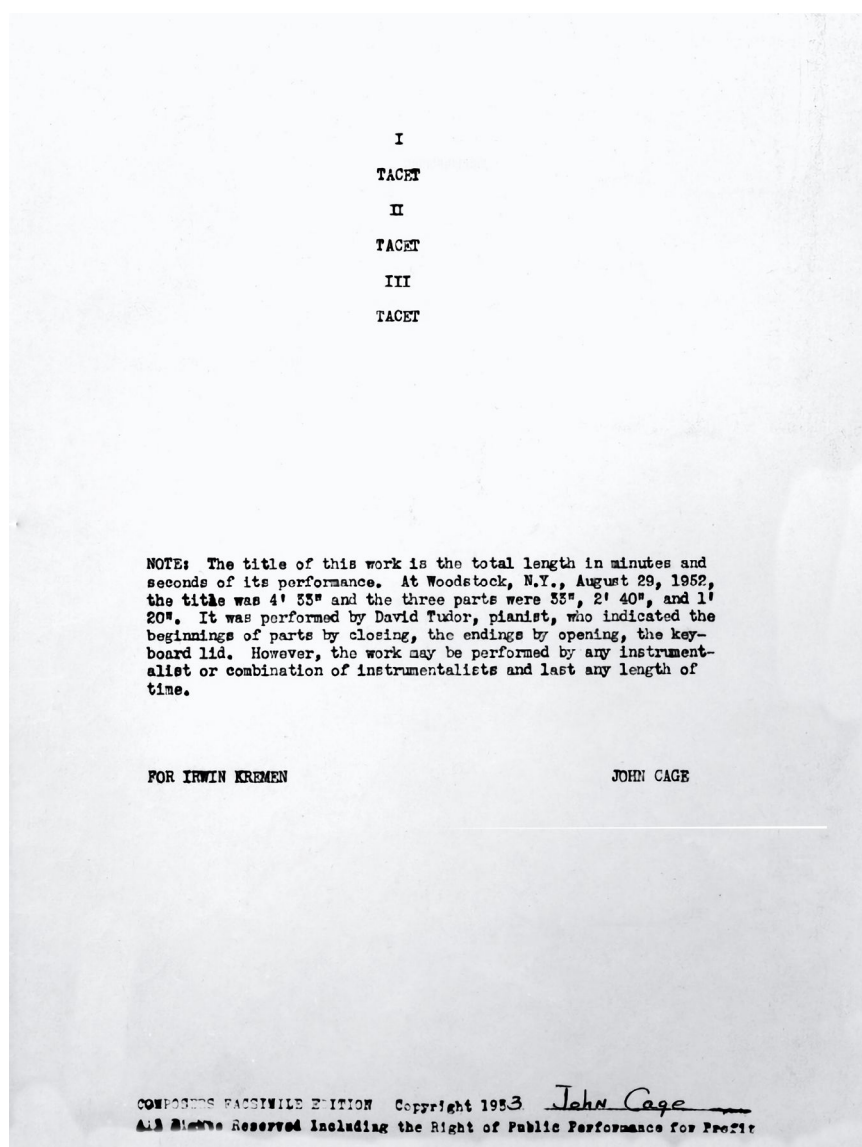
⁴ *An Anthology of Chance Operations* (YOUNG; MAC LOW, 1963) é um dos textos fundadores do Grupo *Fluxus*, no qual John Cage foi um dos principais expoentes. A antologia compõe-se de uma coletânea de partituras, poemas, desenhos e manifestos editados pelo compositor La Monte Young em 1961 e publicados sem paginação em 1963.

⁵ Tradução nossa do original: "Concept art" is first of all an art of which the material is "concepts," as the material of for ex. music is sound. Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike for ex. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, a.s.f.) is just sound, concept art proper will involve language. (FLYNT, 1963, n.p).

⁶ "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 any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time." (CAGE, 1953 apud KOTZ, 2007, p. 25).

Segundo Liz Kotz, embora muitas vezes *4'33"* seja entendida como um esvaziamento da música como atividade composicional estruturada, ou como uma frívola brincadeira ou um gesto *neo-Dada*, a ideia *cageana* de executar “nada” parece tão simples que tendemos a esquecer que é um trabalho composto por uma estrutura minimalista na qual “seus três movimentos de duração funcionam independentemente de qualquer material que soe (ou não)” (KOTZ, 2007, p. 5). A possibilidade de compressão da peça permitiu que ela fosse transposta para vários formulários e a versão texto, reproduzida abaixo, tornou-se fundamental para os artistas visuais e *performers* envolvidos em estudos sobre a utilização da linguagem nos anos 1960.

FIGURA 1 – Fac-símile da partitura datilografada de *4'33"*, John Cage (1953).



Fonte: CAGE (1953 apud KOTZ, 2007, p. 25).

John Cage chegou a escrever, em 1967, que o prazer de compor música havia se transferido de alguma maneira para o de escrever palavras⁷ (CAGE, 1967, p. 141). Para Augusto de Campos, o silêncio, um dos temas capitais em Cage, proviria ideologicamente da filosofia Zen e musicalmente de Anton Webern. O silêncio seria, “antes de tudo, um modo de apropriação do acaso, porque, como realidade acústica, não existe” (CAMPOS, 1998, p. 134). Em Cage, ainda na tradução de Campos, “nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som.”⁸ (Campos, 1998, p. 134). Augusto de Campos ressalta então que:

As operações do acaso propostas por Cage não são, como se pode pensar, um ato de negação, "antiartístico". (...) O que ele pretende é uma disciplina do ego, para que o artista, ao invés de impor autoritariamente o seu próprio "eu", aceite a contribuição do que está fora dele e até daquilo de que ele não gosta, e, assim, libertado das preferências pessoais, possa se abrir a novas experiências. (CAMPOS, 1998, p. 135).

Se em *The Dematerialization of Art* as principais fontes do século XX para uma arte desmaterializada seriam, segundo os autores, encontradas no dadaísmo e no surrealismo (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 267), nas notas iniciais de *Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* Lippard aprofunda a discussão e estabelece algumas distinções entre a arte conceitual do Grupo *Fluxus*, ao qual Cage era ligado, e as ações praticadas por seu grupo em Nova York e na América Latina.

A questão das fontes converteu-se em um tema espinhoso. Marcel Duchamp era a fonte mais óbvia na história da arte, mas, em verdade, a maioria dos artistas não achava seu trabalho tão interessante. A exceção mais notável, talvez, seriam os artistas europeus ligados ao Grupo Fluxus. Por volta de 1960, Henry Flynt cunhou o termo “concept art”, porém poucos artistas com os quais eu me relacionava tinham conhecimento disso e, todavia, era um tipo diferente de “concept” – menos formal, menos enraizado nas presunções do mundo da arte e da arte como mercadoria. (LIPPARD, 1973, p. ix).⁹

⁷ Tradução nossa do original: “The thought has sometimes occurred to me that my pleasure in composition, renounced as it has been in the field of music, continues in the field of writing words, and that explains why, recently, I write so much. I know however that sometime soon I will renounce that too.” (CAGE, 1967, p. 141).

⁸ Tradução de Augusto de Campos, no original: “Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound.” (CAGE, 1967, p. 98).

⁹ Tradução nossa do original: “The question of sources has since become a sore point. Marcel Duchamp was the obvious art-historical source, but In fact most of the artists did not find his work all that Interesting. The most obvious exceptions, perhaps, were the European-connected Fluxus artists; around 1960 Henry Flynt coined the term “concept art” but few of the artists with whom I was involved knew about it, and in any case it was a different kind of “concept” - less formal, less rooted in the subversion of art-world assumptions and art-as-commodity.” (LIPPARD, 1973, p. ix).

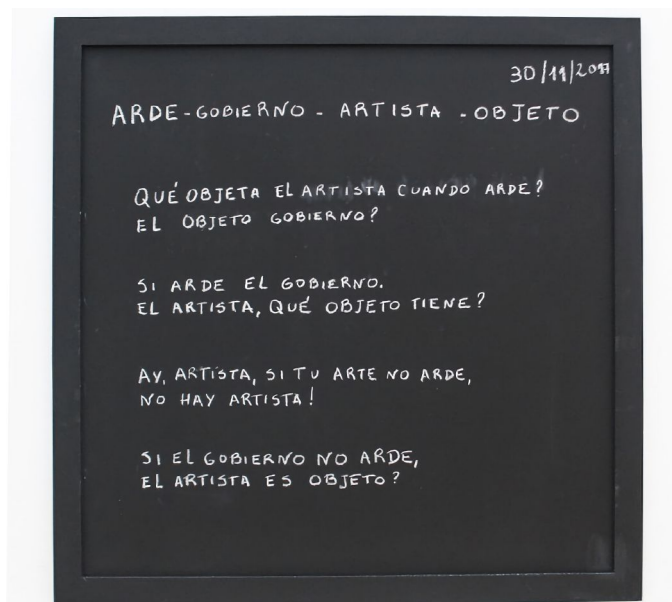
No final dos anos 1960, Lippard seria decisivamente influenciada pelas manifestações artísticas organizadas por intelectuais e artistas argentinos. Em 1968, contra as sanções políticas e econômicas impostas pelo ditador Juan Carlos Onganía Carballo à província de Tucumán, um grupo de artistas, intelectuais e trabalhadores baseados nas cidades argentinas de Rosário e Buenos Aires produziu uma série de exposições que se tornaria um paradigma para a arte política. Motivados pela ocultação e distorção deliberada de informações pela “mídia subserviente ao governo e pela apatia frívola das principais correntes vanguardistas”, o grupo mobilizou a estética e o movimento político conhecido como *Tucumán arde*. (LISCIA, 2018).

Em minha experiência pessoal, a segunda via de acesso ao que seria a Arte Conceitual foi uma viagem para a Argentina em 1968, para ser júri em um evento. Eu retornei radicalmente afetada pelo contato com os artistas argentinos, especialmente com o Grupo Rosário, cuja mistura de ideias políticas e conceituais foi para mim uma revelação (LIPPARD, 1973, p. ix).¹⁰

Foi também Onganía, um militar que chegou ao poder através do golpe de Estado em 1966, o responsável pela ação que ficou conhecida como *La Noche de los Bastones Largos*: um mês após assumir o governo, o ditador ordenou à polícia a invasão da Faculdade de Ciências da Universidade de Buenos Aires, onde estudantes e professores foram espancados, presos e, posteriormente, forçados a fugir do país.

¹⁰ Tradução nossa do original: “In my own experience, the second branch of access to what became Conceptual art was a jurying trip to Argentina in 1968. I returned belatedly radicalized by contact with artists there, especially the Rosario Group, whose mixture of conceptual and political ideas was a revelation.” (LIPPARD, 1973, p. ix).

FIGURA 2 – *Tuits y Trapecios* (2017), quadro negro com *tweets* semanais escritos em giz, parte da Instalação *Salida de los obreros del museo. Taller y República a partir de Tucumán arde*. Alexander Apóstol - *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*.



Fonte: (Internet) <https://hyperallergic.com/425554/alexander-apostol-salida-de-los-obreros-del-museo-taller-y-republica-a-partir-de-tucuman-arde-museo-de-arte-latinoamericano>, 2018.

Em janeiro de 1969, fortemente marcada pela experiência com os artistas argentinos, Lippard associou-se ao curador Seth Siegelaub (1941–2013) e juntos articularam a criação da *Art Workers' Coalition (AWC)*, sobre uma plataforma pelos direitos dos artistas que rapidamente se ampliou para uma frente contra a guerra do Vietnam e por demandas antirracistas e antissexistas. Lippard também participou da criação da *Guerrilla Art Action Group*, em 1969, e do *Ad Hoc Women Artists*, em 1970 (CARRILLO, 2013).

3. A metáfora musical no Capítulo 23 de *Rayuela*

Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob, para piano e eletrônica em tempo real, foi concebida a partir de excertos do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar (*O Jogo da Amarelinha* no Brasil e *Jogo dos Mundos* em Portugal), publicado em 1963. Tomando por instruções a descrição de um recital de piano, no capítulo 23 de *Rayuela*, buscou-se reconstituir e analisar alguns aspectos da música conceitual no ambiente estético latino-americano do início dos anos 1960, permeado por manifestos e ações contestatórias de cunho social e político.

Rose Bob é uma compositora fictícia, em um episódio no qual Julio Cortázar utilizou terminologia da música experimental para discutir as propostas literárias que ele pretendia implementar em seu romance. *Rayuela* foi um dos precursores do chamado *boom* latino-americano. As obras pertencentes a esse movimento eram essencialmente propostas vanguardistas que, além do experimentalismo das formas, debatiam, em um momento em que os olhos do mundo se voltavam para Cuba e Fidel Castro, a situação social, política e os modelos editoriais, críticos e literários predominantes no continente (AYÉN, 2014). A ação se passa em Paris, onde Cortázar havia se autoexilado, e o protagonista de *Rayuela*, Oliveira, comparece, inadvertidamente, a um recital de música contemporânea. O capítulo 23 (CORTÁZAR, 2007, p. 141–173) narra esse recital. O repertório, para piano solo, é composto por:

- *Pavana para el General Leclerc*, de Alix Alix (primeira audição civil)
- *Tres movimientos discontinuos* de Rose Bob (primeira audição)
- *Síntesis Délibes-Saint-Saëns*, de Délibes, Saint-Saëns e Berthe Trépat.

No texto de Cortázar consta que a concertista, *mme.* Berthe Trépat, além de instrumentista laureada, é também compositora e que Rose Bob é sua discípula. O repertório do concerto é exposto e analisado antecipadamente à audiência pelo empresário da intérprete. *A Pavana para o General Le Clerc* revela-se um pastiche de afetações e ornamentos. Mais tarde o texto sugere que essa obra fora incluída no repertório por alguma troca de favores ilícitos e secretos entre o empresário da concertista e o militar que se ocultava “sob o singelo pseudônimo de Alix Alix” (CORTÁZAR, 2007, p. 144). As obras de Berthe Trépat e sua discípula Rose Bob, no entanto, segundo a apresentação prévia, representariam “os mais modernos processos da escrita musical” (CORTÁZAR, 2007, p. 144).

Se na *Pavana para o General Le Clerc* o que se destaca é o uso abusivo de fórmulas retóricas dos estilos do período clássico e romântico, que se anulam quando exacerbadas pelo virtuosismo gratuito, em *Tres movimientos discontinuos*, de autoria da pupila Rose Bob, o que está em evidência é a dualidade som/ruído, música/não música e as construções sobre estruturas abertas, características da produção musical vanguardista do período.

O universo feminino é explorado pelo escritor através da perturbadora personalidade da protagonista do concerto, Berthe Trépat, dependente e atormentada pela figura de seu empresário e parceiro. Além das autoras ficcionais, Cortázar se refere ainda a três outras artistas mulheres, que realmente existiram: Ninon de Lenclos (1620–1795) cortesã, escritora e patrona de artes, Marguerite Long (1874-1966) concertista e influente pedagoga de piano e Germaine Tailleferre (1892–1983), compositora e instrumentista, única integrante feminina do grupo Os Seis (Les Six), formado na metade do século XX por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. O nome “Rose Bob”, porém, parece indicar que o escritor propositadamente procurou distanciar-se desse universo musical franco-europeu. Em *Tres movimientos discontinuos*, o que se destaca é o uso ostensivo do silêncio como parte do discurso musical. O componente *cageano* na peça de Rose Bob manifesta-se mais claramente quando Cortázar incorpora ao relato os sons perceptíveis no teatro, causados pela movimentação e protestos do público durante as pausas de dezenas de segundos prescritas pela autora. No decorrer do capítulo, o leitor é imerso em um ambiente de recital perturbado por protestos ruidosos e constrangimentos pessoais. No centro desse embate, típico da época, destaca-se a condição pessoal da instrumentista, ora frágil, ora indiferente, vertida em compositora por necessidade e militância. A solidariedade de Oliveira, único a permanecer no recinto após o concerto catastrófico, é rechaçada violentamente pela pianista, anulando uma última oportunidade de conciliação.

No Brasil, a obra de Cortázar teve grande repercussão, especialmente sua literatura crítica¹¹. O poeta e ensaísta Haroldo de Campos, em resenha sobre *Rayuela* publicada no Correio da Manhã em 1967, alinhou-se ao experimentalismo formal e ao ativismo político do escritor.

Em *Rayuela*, (*O Jogo de amarelinha*), Cortázar radicaliza seus processos e se lança de corpo inteiro à aventura do romance como invenção da própria estrutura do fabular, que caracteriza a mais consequente novelística de nosso tempo. (...) o romancista intervém na própria sintaxe de seu raconto, que se propõe fisicamente como obra aberta. (...) Cortázar é um escritor militante, membro do *Conselho de redação* da revista cubana *Casa de las Americas*. (CAMPOS, 1967, p. 1).

¹¹ Organizada por Haroldo de Campos e David Arrigucci Junior, foi no Brasil que Cortázar teve publicada, pela primeira vez, uma compilação de seus escritos críticos e teóricos. Os textos integraram a série *Debates* da Editora Perspectiva. CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

O *Tablero de Dirección*, que abre *Rayuela*, é descrito por Haroldo de Campos como um esquema de romance dentro do romance que se encaixam “como uma roda dentada em outra” (CAMPOS, 1967, p. 1). *Rayuela* tem seus 131 capítulos divididos em três grupos: *do lado de lá* (do 1 ao 36), *do lado de cá* (do 37 ao 56) e *de outros lados* (do 57 ao 131). Um primeiro romance pode ser lido linearmente, do capítulo 1 ao 56, ao fim do qual o leitor “sem remorsos” pode encerrar a leitura. (CORTÁZAR, 2007, p. 6). O *Tablero de Dirección*, sugere outra indicação de leitura, concebida por Cortázar, que intercala os capítulos *de outros lados* (do 57 ao 131) aos 56 primeiros, por exemplo, 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - etc (CORTÁZAR, 2007, p. 6). Sobre isso, Campos comenta:

O eixo sintagmático é, assim, perturbado por um segundo romance optativo, que se encorpa dentro do primeiro (...). O segundo livro contesta e ironiza o primeiro, trivializando o pathos de seu possível desfecho herói-trágico, apenas entrevisto. Mas não é só. Neste livro número 2 intervém muita coisa nova, desde capítulos acessórios que desenvolvem o entrecho dos anteriores, como ainda material aparentemente desconectado, introduzido no todo por um processo de bricolagem (poemas, extratos de livros, recortes de jornais, etc.). E se esboça também uma estória dentro da estória (ou das estórias): o velho escritor Morelli (...) que planeja seu anti-romance de estrutura probabilística. (CAMPOS, 1967, p. 1).

Sobre o capítulo 23, Campos ressalta ainda que, mais que o “humor de palavras”, prevalece o “humor de contexto, de aura de significados”, que explora a impossibilidade da reconciliação com o outro, “*outridade*”, trabalhando os limites do absurdo cotidiano (CAMPOS, 1967, p. 1). Esse capítulo, que descreve o concerto, seria, segundo Carlos Alonso, um dos seis pontos que provêm articulação para a estrutura de *Rayuela* (ALONSO, 1998, p. 11). Além desse episódio (23) ele assinala os outros cinco capítulos: a morte de Rocamadour (28), o incidente com a *clochard* Emmanuelle (36), o capítulo da prancha com Talita (41), o necrotério (54) e a experiência de Oliveira na janela de seu quarto no manicômio (56). Esses seis episódios corresponderiam ao conceito de crise, definido pelo personagem Oliveira, no capítulo 28 de *Rayuela*, como momentos de “saturação da realidade” (CORTÁZAR, 2007, p. 225) que só podem ser enfrentados renunciando-se à dialética:

(...) são momentos de suspensão - literalmente no caso do episódio da "prancha" de Talita - nos quais as categorias dicotômicas de conhecimento não são suficientes para abranger o que está acontecendo. Consequentemente, elas representam não um gesto em direção ao "outro lado" ou um movimento de uma categoria para o seu oposto, mas uma tentativa de definir um espaço onde a própria díade é posta em questão como um instrumento epistemológico não adequado. (ALONSO, 1998, p. 12).¹²

4. O processo criativo de *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob*

A estrutura utilizada para a reconstrução da peça *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob* se reporta diretamente à estrutura pensada por Cortázar para o romance *Rayuela*. Segundo o texto do capítulo 23, o primeiro movimento da peça de Rose Bob é composto por 32 blocos de som. Esses blocos, na descrição da obra, são 32 repercussões do som de uma porta a cerrar-se violentamente. Como esses blocos não pareciam ter nenhuma lógica cadencial, optou-se por trabalhar apenas com *clusters* em diversos registros do piano, como metáforas onomatopaicas. Esses 32 *clusters* foram numerados e divididos em cinco grupos desiguais tendo, como pontos de apoio, os *clusters* 32, 01, 07, 11 e 16. Esses apoios pré-determinados constituiriam os momentos nos quais, por intermédio do processamento do áudio em tempo real, a sonoridade da peça deveria ser reconfigurada. Essa estrutura expressa uma analogia aos capítulos-crise, apontados por Alonso (1998), que correspondem aos momentos de "suspensão" ou "saturação da realidade". A ordem, o tempo de execução e os intervalos entre os *clusters* dentro de cada grupo são livres, ou a critério do instrumentista, mas o encerramento de cada série deve ser fixo e sequencial, como exposto na FIGURA 3. Dessa maneira, procurou-se preservar a lógica de *Rayuela*, na qual uma série principal é preenchida por outra que funciona como um comentário sobre a própria obra.

¹²Tradução nossa do original: "The six episodes that provide the text's narrative foundation are all similarly structured: They are moments of suspension literally, in the case of Talita's "plank" episode - in which the dichotomous categories of knowledge are not sufficient to encompass what is transpiring. Hence, they represent not a gesture toward "another side" or a movement from one category to its opposite, but an attempt to define a space where the dyad itself is brought into question as a suitable epistemological instrument." (ALONSO, 1998, p. 11-12).

FIGURA 3 – Trecho da partitura de *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob* (2018). Nesse grupo o instrumentista pode escolher a ordem de execução de 8 clusters (29, 25, 30, 26, 31, 17, 21 e 27), desde que a sequência seja finalizada com o cluster número 32 (em destaque) que dispara um evento eletrônico.

The image displays eight musical clusters, each consisting of a pair of staves (treble and bass clef) with notes and dynamic markings. The clusters are numbered 29, 25, 30, 26, 31, 17, 21, and 27. Cluster 32 is highlighted in blue. The dynamic markings are: 29 (p), 25 (p), 30 (ff), 26 (p), 31 (p), 17 (f), 21 (p), 27 (p), and 32 (ff).

Para a representação dos sons executados pela instrumentista – as 32 repercussões do som de uma porta sendo fechada na memória de Rose Bob – optou-se pela utilização de alguns dos procedimentos musicais descritos em *Antinomies I*, de Rogério Duprat, que foi escrita na mesma época em que Cortázar escreveu *Rayuela*.

Antinomies I, por seu grafismo inovador, edição trilingue e extensas bulas, pertence ao grupo de composições brasileiras com influência das artes conceituais do início dos anos 1960. Rogério Duprat e vários artistas e intelectuais de sua geração, que se utilizaram desse tipo de linguagem formal, enfrentaram oposição de setores retrógrados e foram compelidos a uma atuação provocativa e contestatória motivada pela perseguição política e, mais tarde, pela censura imposta pela ditadura militar brasileira. Os compositores brasileiros dessa geração (particularmente os signatários do Manifesto Música Nova) buscavam romper não apenas com a concepção musical da escola nacionalista que os precedeu, mas também com a rígida hierarquia dos grupos orquestrais que se amparavam nas figuras centralizadoras dos maestros e dos solistas. O que estava em jogo, no ambiente cultural brasileiro daquela época, era a ocupação do espaço dos teatros e do circuito de concertos por outros tipos de manifestações artísticas, de caráter inovador e contestatório, que se

opussem à predominância de modelos elitistas de exposição e comercialização. Sobre o tema, há o oportuno ensaio de Décio Pignatari que descreve a repercussão – negativa – que obtiveram as apresentações de integrantes do grupo Música Nova durante o Festival de Música de Vanguarda, evento integrante da VIII Bienal de São Paulo, em 1965.

O que se academiza não são os signos, mas o uso que deles se faz. (...) O Teatro Municipal, por exemplo, não é apenas um edifício destinado a abrigar espetáculos, mas um signo-lugar para um certo ritual (...). Os interessados nesse ritual sabem que, para preservar seus valores e significados, precisam defender sua “pureza”, sua “autenticidade” — ou seja, o “halo” que o vem caracterizando desde o seu nascimento ligado a um contexto histórico de mentalidade pré-industrial. O que eles tentam, na verdade, é impedir que uma “indiscriminada” massa de consumidores destrua os seus caros significados, criando novos e perturbando, assim, o seu mercado solene e tradicional. A violentação do contexto tem sido uma das armas mais poderosas da crítica concreta da arte neste século (desde o movimento Dada, 1915). (...) O trabalho de John Cage, *Cage tacet*, e fases diversas das peças de Gilberto Mendes (*Blirium C 9*) e Willy Corrêa de Oliveira (*Ouviver música*) ilustram essa violentação crítica de contexto. (...) Ninguém vai ao Municipal para ouvir “não-música”. (PIGNATARI, 1981, p. 109).

Rogério Duprat escreveu *Antinomies I*, para orquestra de câmara, em 1962, fortemente influenciado pelo estruturalismo de Pierre Boulez. Porém, nesse mesmo ano, durante sua viagem de estudos para Darmstadt, Duprat esqueceu a partitura em um metrô europeu. De volta ao Brasil, reescreveu a peça em 1966, já com manifestas influências de John Cage (STUANI, 2015, p. 75). Entre a primeira escritura de *Antinomies I* e a versão datada de 1966, Rogério Duprat sofreria vários revezes que mudariam por completo sua orientação profissional e musical.

Em 1964, o compositor foi convidado por Cláudio Santoro (1919-1989) para assumir o cargo de professor-assistente no Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Rogério Duprat mudou-se com a família para a nova capital, mas a experiência acadêmica durou pouco mais de um ano. No dia 9 de abril de 1964, nove dias após o golpe de Estado no Brasil, tropas do Exército e da Polícia Militar de Minas Gerais invadiram o *campus* da UnB. Em 13 do mesmo mês, por meio de decreto presidencial, foram extintos os mandatos dos membros do Conselho Diretor da FUB (Fundação Universidade de Brasília), inclusive o do reitor Anísio Teixeira (1900 – 1971). Em outubro de 1965, em ato de solidariedade à demissão arbitrária de 16 docentes, 223 professores se demitem, entre eles Rogério Duprat, seu irmão Régis Duprat, Damiano Cozzella e Décio Pignatari (SALMERON, 1999, p. 234-235). Após sua saída da UnB, Rogério Duprat

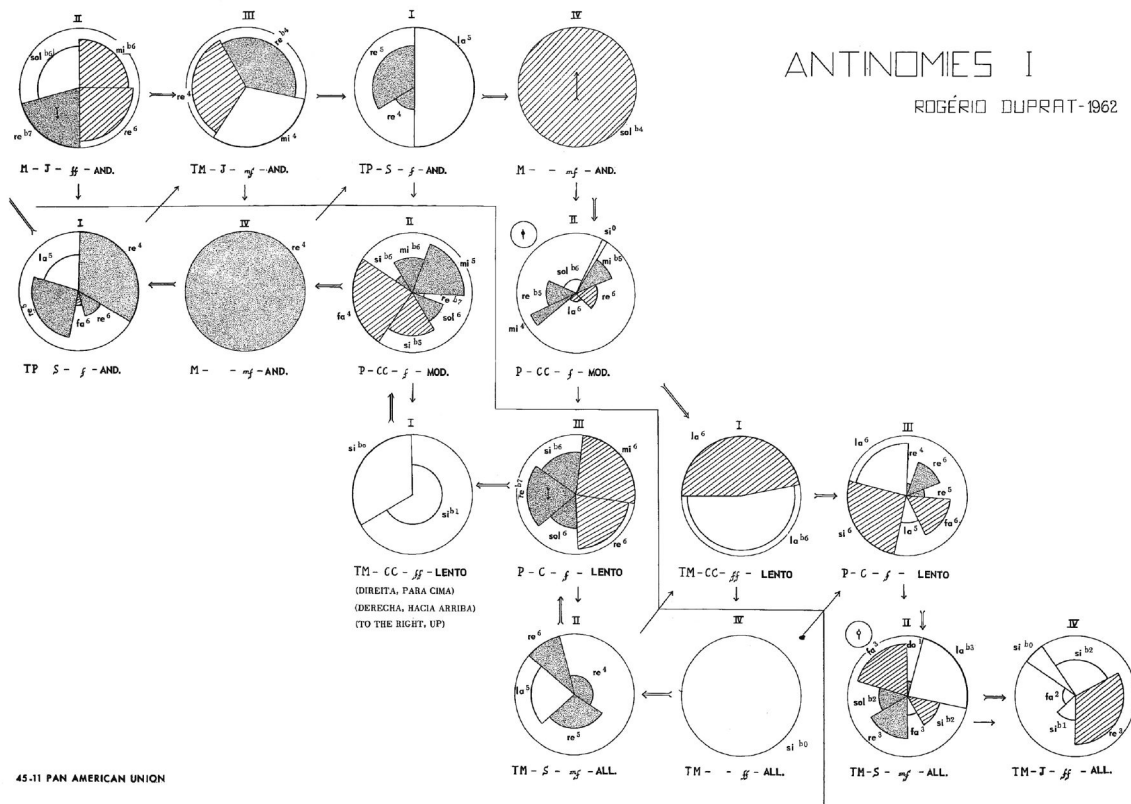
afastou-se definitivamente de qualquer atividade acadêmica e abandonou a produção de obras ligadas à tradição europeia, a então chamada *música erudita*. De volta a São Paulo e em difícil situação financeira, Duprat e Damiano Cozzella passaram a trabalhar intensamente produzindo todo tipo de trilha para teatro, televisão e cinema, tentando recolocar-se no mercado. Como autor de trilhas para cinema, Duprat teria ainda um de seus mais importantes trabalhos, o filme *Noite vazia* (Walter H. Khoury, 1964) - participante da Mostra Competitiva do Festival de *Cannes* em 1965 – proibido e liberado com cortes pelo Departamento de Censura às Diversões Públicas (VIDAL; TINÉ, 2019, p. 97-99).

A produção do grupo Música Nova, principalmente pela atuação de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, influenciou diretamente o Movimento Tropicalista. No final dos anos 1960, com o recrudescimento da ditadura e da censura, os tropicalistas afrontaram os modelos comportamentais preconizados pelo regime militar. Propiciada pela apropriação da recente tecnologia do *videotape*, a estética de fragmentação e montagem, herança da poesia concreta e do formalismo musical europeu, alinhou-se imediatamente ao apelo da comunicação visual na cultura de massa. Segundo Gonzalo Aguilar (2005, p. 118), esses dois fatores (convulsão política e desenvolvimento dos meios de comunicação) ainda que não necessariamente vinculados um ao outro, culturalmente se combinam ou se sobrepõem com frequência. Vários músicos relacionados a esse movimento foram presos e impedidos de trabalhar no Brasil por exporem visual e poeticamente o falso moralismo e a mentalidade tacanha que alicerçava a censura às diversões públicas.

5. O material sonoro e a *ordem sugerida*

Em *Antinomies I*, Duprat trabalha 32 estruturas de som autônomas que se combinam durante a *performance* e seguem uma ordem sugerida por textos elucidativos (bulas) e grafismos, forçando a construção de formulários ou de tabelas para possibilitar a execução em grupo. Utilizando uma das sequências sugeridas por Duprat (na FIGURA 4 são as indicações com setas simples entre as circunferências) foram extraídos os parâmetros de intensidade, dinâmica, duração e altura para a constituição dos 32 *clusters* de *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob* (2018).

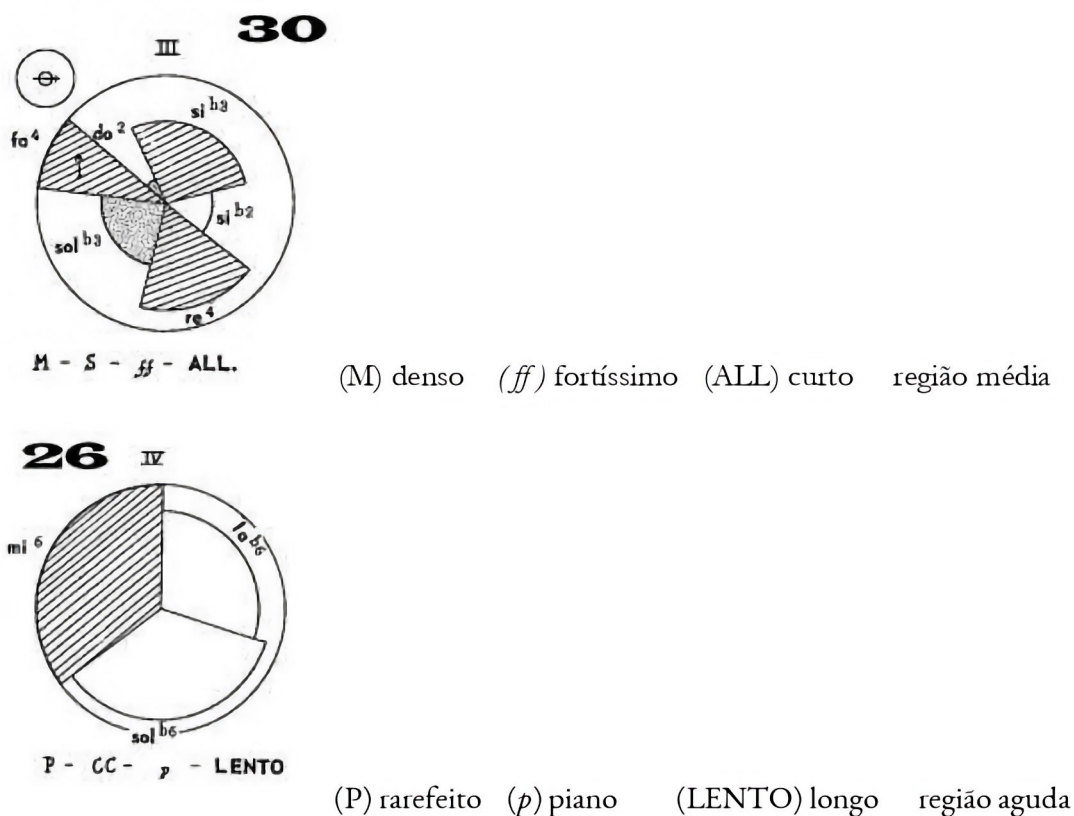
FIGURA 4 – *Fac-simile* da página 11 de *Antinomies I*, com indicações de parâmetros e encadeamento (ordem de execução das estruturas).



Fonte: *Antinomies I* - partitura. (DUPRAT, 1966, apud STUANI, 2015, p. 167).

Foi também extraída das estruturas de Duprat a frequência das notas que determinou a região do piano na qual cada *cluster* integrante de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* seria construído. Seguindo as codificações abaixo de cada circunferência, foram estabelecidos os demais parâmetros.

FIGURA 5 – Montagem digital: detalhe de duas estruturas circulares de *Antinomies I*, com as indicações de parâmetros discriminadas ao lado de cada circunferência.

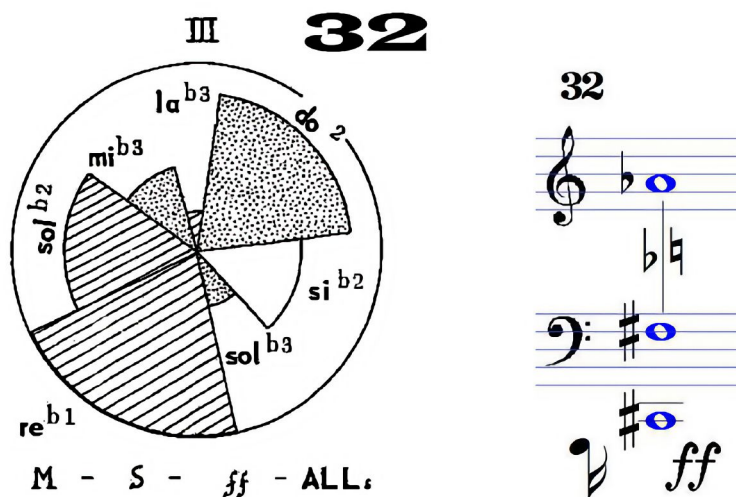


Esses parâmetros foram mapeados e reproduzidos com algumas alterações, onde:

- **M**- Som Misto, todo o naipe toca, foi considerado *denso* e traduzido como *cluster* cerrado (cromático).
- **P** Som Puro, solo, foi considerado *rarefeito* e determinou *cluster* aberto (apenas teclas brancas ou teclas pretas).
- **ALL** (*Allegro*) foi considerado *curto*.

A correspondência entre os parâmetros das estruturas circulares de *Antinomies I* e os *clusters* criados para a peça *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* está exemplificada na FIGURA 6.

FIGURA 6 – Montagem digital: à esquerda uma das estruturas circulares de *Antinomies I* (1962/1966), na qual o Dó central é o Dó 3 (sistema francês), e à direita detalhe da partitura de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* (2018), com o *cluster* número 32 reproduzindo os mesmos parâmetros de altura, dinâmica, intensidade e duração da estrutura circular.



A segunda indicação sob cada circunferência, “S” na estrutura número 30 e “CC” na 26 (FIGURA 5), refere-se à sequência dos sons e, como foram utilizados apenas sons simultâneos (*clusters*), essas indicações foram suprimidas. Resultaram os seguintes parâmetros e indicações de níveis:

- parâmetro *consistência* poderia ser: *denso* ou *rarefeito*.
- parâmetro *dinâmica* seguiu as indicações originais e poderia ser: *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte* ou *fortíssimo*.
- parâmetro *duração* poderia ser: *curto*, *moderado* ou *longo*.
- parâmetro *região do piano* poderia ser: *grave*, *média*, *aguda*.

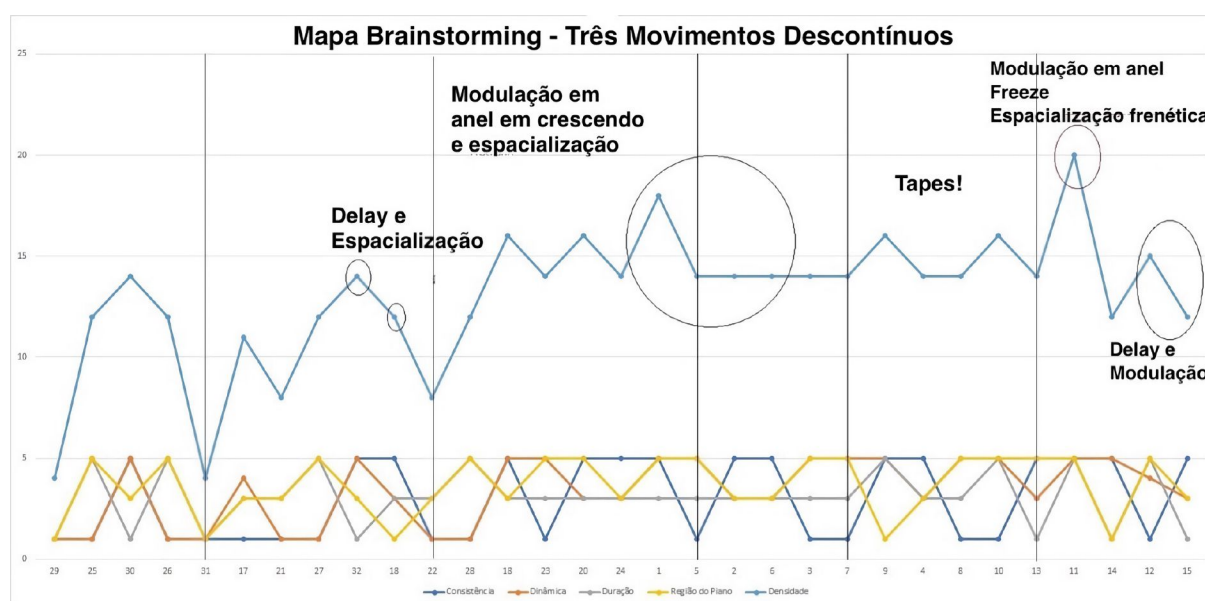
Os parâmetros de cada cluster foram dispostos na TABELA 1. Decidiu-se que os parâmetros seriam numerados de 1 a 5, normalizados pelo parâmetro *dinâmica*, que possui cinco possibilidades de indicação, como expresso abaixo:

TABELA 1 – Valores (de 1 a 5) atribuídos para cada uma das condições dos parâmetros descritos na partitura.

Valores Atribuídos	1	2	3	4	5
Consistência	<i>Rarefeito</i>				<i>Denso</i>
Dinâmica	<i>Piano</i>	<i>Mezzo Piano</i>	<i>Mezzo Forte</i>	<i>Forte</i>	<i>Fortíssimo</i>
Duração	<i>Curto</i>		<i>Moderado</i>		<i>Longo</i>
Região do Piano	<i>Grave</i>		<i>Média</i>		<i>Aguda</i>

A partir dos valores expostos acima, chegou-se ao mapa *brainstorming* da FIGURA 7. Nas linhas coloridas, na parte inferior do gráfico, nota-se o valor de cada parâmetro para cada *cluster*. Na Linha Azul, na parte superior do gráfico, a soma desses valores para cada um dos *clusters*. Esse gráfico serviu de apoio visual para que se determinassem os eventos da eletrônica e a macroestrutura da peça.

FIGURA 7 – *Mapa Brainstorming*, utilizado em parte do processo composicional da peça. Nas linhas coloridas, na parte inferior do gráfico, estão plotados os valores de cada parâmetro, extraídos da TABELA 1. Na linha azul, na parte superior do gráfico, está plotada uma somatória de todos os valores exibidos na parte inferior do gráfico. Também podemos observar um primeiro planejamento da interação entre piano e eletrônica nos círculos e anotações feitos em pontos com valores altos do gráfico.



Esse gráfico determinou também os pontos culminantes, ou seja, momentos nos quais os parâmetros da partitura tendiam para o valor máximo. Esses pontos culminantes foram utilizados

como pontos fixos da forma e, atrelados a eles, os eventos sonoros que seriam obtidos através do processamento do som em tempo real, via computador. Esses pontos são destacados pelos círculos na FIGURA 7.

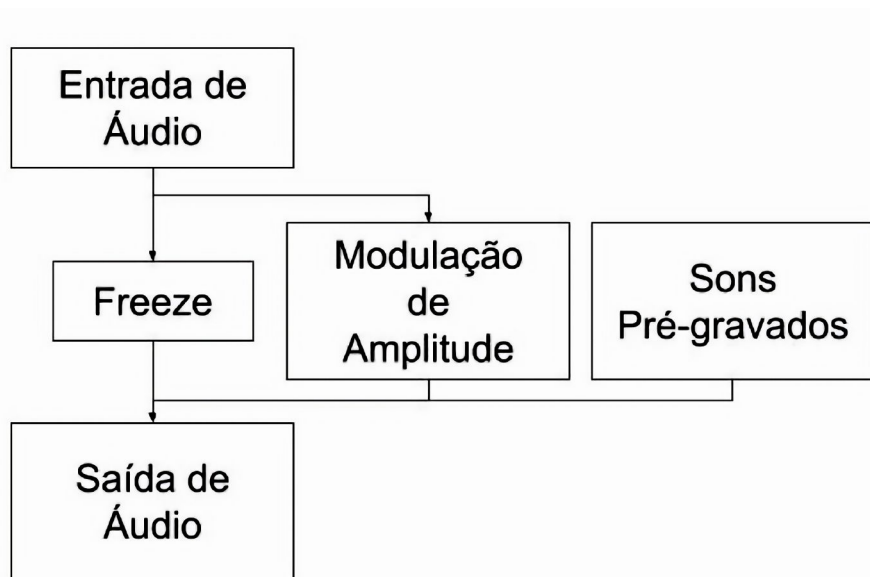
6. Montagem

A estrutura final de *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* (2018) apoiou-se em pontos pré-determinados sobre uma *ordem sugerida*, fazendo alusão aos *capítulos crise* de *Rayuela* apontados por Carlos Alonso (1998). A mesma lógica de intercalar os sons obrigatórios (os que disparam os efeitos) aos outros sons foi mantida, constituindo uma espécie de comentário sobre o eixo temporal da *performance*. Os 32 *clusters* foram divididos em 5 grupos desiguais com *ordem sugerida* e cada um desses grupos foi finalizado por um *cluster* disparador de efeito, este com ordem definida. A atuação da eletrônica na peça é exposta no diagrama da FIGURA 8 e na partitura eletrônica da peça (FIGURA 9), que expõem os dois tipos de processamentos sonoros utilizados: *freeze* e *modulação de amplitude*. A partitura ainda contém o disparo de sons pré-gravados.

O *freeze* consiste na execução repetida e ininterrupta de uma amostra sonora de 100 ms por um tempo total de 4 segundos. A gravação e o disparo do *freeze* são realizados em tempo real pelo intérprete da eletrônica utilizando a captura do som produzido pelo piano.

A *modulação de amplitude* (RUSS, 2009, p. 158) consiste em um processamento onde o sinal do áudio (onda portadora) tem a sua amplitude modulada por um tom puro (onda moduladora), resultando na percepção de variação da intensidade do som. Neste caso, optou-se por utilizar duas modulações com valores diferentes em paralelo, sendo uma para o canal esquerdo e outra para o direito.

FIGURA 8 – Diagrama da eletrônica da peça *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob* (2018).

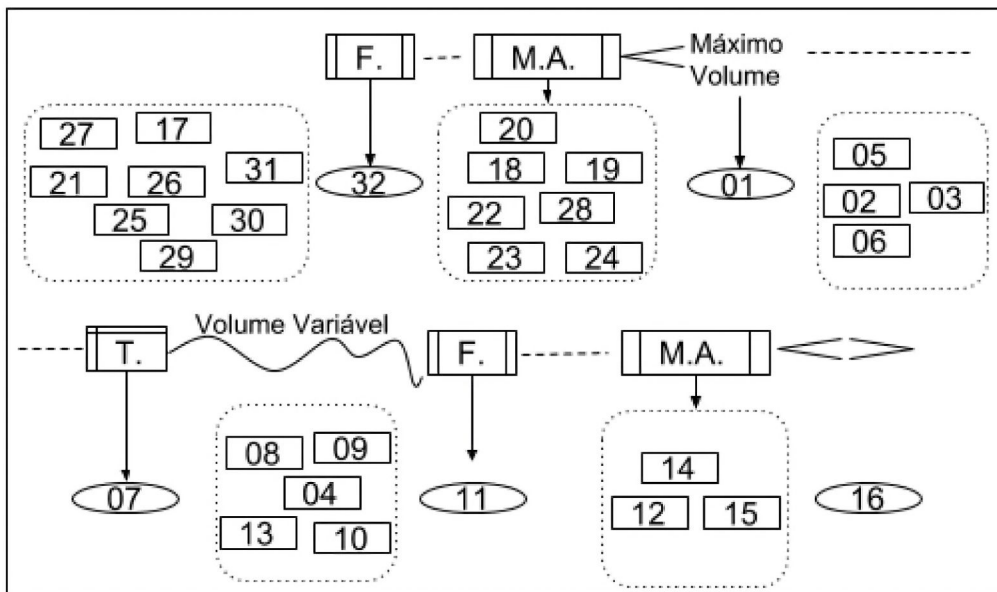


Esses eventos acontecem, obrigatoriamente, sobre os clusters 32, 1, 7, 11 e 16, conforme exposto na partitura da eletrônica na FIGURA 9.

No caso do disparo do efeito *freeze*, embora existam *clusters* predeterminados para a execução do evento, não há nenhuma regra ou sinal de sincronia exato entre os intérpretes da eletrônica e do piano. Por isso, o resultado perceptivo depende do momento do envelope sonoro no qual o *freeze* é ativado.

Para a modulação de amplitude, o som é processado em cada canal do estéreo (esquerda e direita) a partir de valores muito baixos, que são gerados randomicamente pelo computador. Esses valores randomizados são: [1, 2, 3, 5 Hz] na esquerda (canal 1) e [3, 4, 5, 7 Hz] na direita (canal 2). O disparo desses valores também acontece em intervalos de tempo aleatórios, que podem variar de 1 a 10.000 ms. Essa configuração pretende proporcionar, portanto, um resultado sonoro diferente a cada execução da peça, através de interações rítmicas microtemporais entre os canais que se transformam continuamente ao longo do tempo. O *tape* (arquivo de áudio pré-gravado) alude a uma espécie de memória subjetiva de Rose Bob e foi composto por trechos recortados de obras musicais de vários compositores europeus, vozes, sons de tráfego e metrô. A entrada do *tape* é pré-determinada, mas seu volume varia ao longo do tempo, criando uma camada sonora sobreposta aos sons do piano, ora encoberta, ora evidenciada pelo silêncio entre os *clusters*.

FIGURA 9 – Partitura da eletrônica de *Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob* (2018). Conjuntos de números envolvidos pelas linhas pontilhadas representam os *clusters* que podem ser executados em qualquer ordem, alusão às possibilidades de rearranjo dos capítulos do livro de Cortázar. Os *clusters* envoltos por linhas contínuas são pontos fixos, sequenciais na peça, e representam os "capítulos crise" (ALONSO, 1998). Acima desses conjuntos, estão os eventos de processamento de áudio: F. é *freeze*; M.A. é modulação de amplitude; T. é *tape*. Cada seta sinaliza a entrada do evento determinado. As linhas pontilhadas entre os eventos eletrônicos sinalizam a duração; os sinais de crescendo e decrescendo e a linha curva indicam o comportamento dinâmico do evento (volume).



Embora a interação da eletrônica com o piano seja estabelecida em pontos fixos da peça, ela constitui mais um elemento de indeterminação. Isso resulta da escolha dos processamentos e da maneira como eles ocorrem durante a *performance*: todos os eventos na partitura da eletrônica são executados por um segundo músico usando o teclado do computador.

Discussão

Em *The Dematerialization of Art* (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 255-276) os autores concluem que a noção de *ideia de arte* poderia, um dia, vir a ser interpretada como *arte sobre a crítica*, no lugar de *arte como arte* ou mesmo de *arte sobre arte*, o que resultaria no fato de o objeto tornar-se completamente obsoleto. E, “se o objeto tornar-se obsoleto, a distância objetiva tornar-se-á obsoleta” (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 275), podendo, a *desmaterialização* do objeto, levar à desintegração da crítica tal como era conhecida. Lippard referia-se, evidentemente, à estreita e indissociável relação que a arte *ultraconceitual* estabelecia com a escrita textual, com a literatura

crítica e ficcional e, por consequência, com a própria noção de curadoria. “Em um futuro próximo, pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor. Ainda haverá estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez tenha que escolher entre originalidade criativa e historicismo explanatório.” (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 275).¹³

O presente artigo abordou três níveis de relação entre música e linguagem textual: o primeiro e mais imediato paralelo é o da obra musical controlada por instruções, por formulários, por diagramas e textos descritivos (literários ou poéticos) que se sobrepõem ou suprimem as notações tradicionais. No caso de *Rayuela*, a descrição das peças do concerto para piano é uma metáfora musical sobre as proposições estruturais do próprio romance e, de maneira mais geral, sobre as transformações em curso na literatura latino-americana. O processo de organização e a configuração das ideias em obras abertas debate, em sua própria formulação, as fronteiras entre a arte, a crítica e a curadoria. A apropriação de elementos preexistentes e de algum modo independentes, que intentam potencializar a flexibilidade na convergência para a estrutura final (a ideia como ideia, ideia como objeto e ideia como *performance*), interfere radicalmente na concepção individualizada de autoria. Em 1969, no auge dessa tendência, Lucy Lippard formulou uma questão que se torna especialmente pertinente neste texto:

É Bob Barry um artista quando ele ‘apresenta’ um trabalho de Ian Wilson dentro do próprio trabalho, sendo que o processo de apresentar é seu trabalho, e o trabalho de Ian continua sendo o trabalho de Ian? Se a crítica é um veículo para a arte, um artista que torna a si mesmo o veículo da arte de outro artista torna-se um crítico? (LIPPARD, 1973, p. 188).¹⁴

O segundo paralelo, que se reporta diretamente ao caráter alegórico (na acepção filosófica do termo) deste texto, é a composição conjunta da peça musical, para piano e eletrônica, e a escrita do

¹³ Tradução nossa do original: “If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete. Sometime in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer. There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatory historicism.” (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 275).

¹⁴ Tradução nossa do original: “Is Bob Barry an artist when he ‘presents’ the work of Ian Wilson within a work of his own, the process of the presentation being his work and Ian’s work remaining Ian’s? If the critic is a vehicle for the art, does an artist who makes himself a vehicle for the art of another artist become a critic?” (LIPPARD, 1973, p. 188).

presente artigo. Tal procedimento, no qual o texto acadêmico estabelece e propõe parâmetros complementares ao trabalho artístico, tem a função de explicitar o debate por vezes idiossincrático entre uma obra em seu ambiente social e político e a eventual estigmatização de sua estética ou a *fetichização* de sua tecnologia.

Finalmente, o terceiro paralelo que este trabalho propõe é entre os formulários (instruções textuais) da arte conceitual concebida nos anos 1960 e a atual linguagem de programação dos *softwares* de áudio utilizada na produção e transmissão compartilhada de conteúdo musical digital. Mais especificamente entre a *desmaterialização*, proposta pelo *ultraconceitualismo*, e a *imaterialidade* na curadoria digital descrita por Lillemose (2006). Os dois processos contemplam a elaboração de projetos coletivos de *performance*, a relação com a crítica e o princípio da escrita colaborativa em redes. A nova arte da mídia digital, frente a qual os modelos de curadoria atualmente se debruçam, seria, então, inseparável desse *continuum* histórico de arte. Os *imateriais* da arte da nova mídia - os dados digitalizados – decorreriam dos fluxos de processos computacionais que começaram a se desenhar no início dos anos 1960.

Antinomies I foi perdida em 1962 e reescrita em 1966, após o período em que Rogério Duprat presenciou o desmantelamento do Projeto Político-Pedagógico Institucional da Universidade Nacional de Brasília. A UnB foi invadida com violência por tropas militares em 1964, 1965 e 1968. Segundo Roberto Salmeron, essas três ações ocorreram por razões políticas: a lei que criou a UnB havia sido proposta por Juscelino Kubitschek “tratado como inimigo pelo novo poder” e sancionada por João Goulart (o presidente deposto pelo golpe de Estado) do qual Darcy Ribeiro, o primeiro Reitor, era aliado político. (SALMERON, 1998, p. 163-164). *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* foi composta em 2018, após período de intensa polarização política no Brasil que culminou com a eleição de um presidente da República de orientação de extrema direita, que exalta o golpe militar de 1964 e tenta replicar práticas daquela época. Embora separados por mais de 50 anos, esses dois períodos constituíram um paralelo político que foi reiterado explicitamente em discursos, passeatas e protestos. Como no modelo *ultraconceitualista* analisado por Lillemose, a arte conceitual, ao se desvincular da materialidade das formas específicas e finitas, concebeu um processo de atualizações abstratas contínuas que se caracteriza por expor os aspectos sociais, econômicos e culturais em suas diferentes configurações e possibilidades artísticas.

Em vez de tentar sublimar ou transcender a materialidade por meio de princípios não materiais, como ideologia, beleza e valor do signo, a arte conceitual enfatiza seus aspectos sociais, econômicos e culturais e os expõe a conceptualizações alternativas; conceptualizações na maioria das vezes guiadas por princípios e valores de heterogeneidade, irracionalidade, abertura e desestabilização, e opostas à harmonia, controle, poder e exploração capitalista. (LILLEMOSE, 2006, p. 121).¹⁵.

Conclusão

Este artigo apresentou o desenho de uma pesquisa artística que originou *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* (2018). O texto articula o ambiente cultural e político em que foram escritos o Capítulo 23 da obra *Rayuela* de Cortázar e a peça *Antinomies I* de Rogério Duprat. Ao conectar essas duas obras de referência, a pesquisa artística aqui reportada buscou pontos de tangência e elementos estruturantes que, então, contribuíram para as escolhas técnicas e estéticas durante o processo criativo. A estrutura final da peça apoiou-se em pontos pré-determinados sobre uma *ordem sugerida*, fazendo alusão aos *capítulos crise* de *Rayuela*, vide Alonso (1998). A montagem final da obra apoiou-se no encadeamento entre sons obrigatórios e outros sons livres que se apresentaram como comentário durante a *performance* de música mista.

Ao buscar a intersecção entre música e linguagem textual, a pesquisa artística se articulou em três níveis: a) a obra musical controlada por instruções, por formulários, por diagramas e textos descritivos que se sobrepõem ou suprimem as notações tradicionais; b) o caráter alegórico que entrelaça a colaboração na composição da obra e a escrita do presente artigo; c) o paralelo entre as instruções textuais da arte conceitual dos anos 1960 com a linguagem de programação utilizada para produzir e transmitir conteúdo musical digital na atualidade. Por fim, entendemos que a apropriação que manifestações de arte conceitual fizeram da linguagem textual se sedimentaria progressivamente com o desenvolvimento da escrita programática e com o estabelecimento da arquitetura digital nos processos artísticos contemporâneos.

Dessa forma, *Três movimentos descontínuos de Rose Bob* se apresenta como apropriação dos

¹⁵ Tradução nossa do original: “Rather than attempting to sublimate or transcend materiality through non-material principles, such as ideology, beauty and sign value, conceptual art emphasises its social, economical and cultural aspects and expose them to alternatives conceptualisations; conceptualisations most often guided by principles and values of heterogeneity, irrationality, openness and destabilization, and opposed to harmony, control, power and capitalistic exploitation.” (LILLEMOSE, 2006, p. 121).

autores do processo iniciado nos anos 1960 o qual *continuará contínuo na sua forma descontínua*. Pois, a inflexão do pensamento conceitual na obra de arte não reside num objeto final e sim no seu processo de construção. Esse se refaz a cada traço deixado no imaginário do próprio ambiente que cria. Não se trata de um monumento e nem de uma releitura, mas a apropriação de suas próprias aberturas.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem o ambiente interdisciplinar propiciado pelas interlocuções com o grupo de pesquisa Percepção, Ação e Interação e aos demais pesquisadores do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS-Unicamp). Itamar Vidal é bolsista CAPES/PROEX e o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Micael Antunes recebe auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) para realização de sua pesquisa de doutorado, nº do processo 2019/09734-3. Jônatas Manzolli tem sua pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, bolsa Pq), processos 304431/2018-4 e 429620/2018-7.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALONSO, J. Carlos. To burn like this without surcease. In: Carlos J. Alonso (Org.) *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 1-18.
- ASSIS, Paulo de. Logic of Experimentation: rethinking music performance through Artistic Research. *Orpheus Institute Series*. Leuven: Leuven University Press. 2018. Disponível em: <<https://www.oapen.org/search?identifier=1001749>> Acesso em: 20 mar. 2021.
- AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaram todo*. Barcelona: RBA Libros, S.A., 2014.
- BUCHMANN, Sabeth. Curating with/in the System - *Curating Degree Zero Archive: Curatorial Research 2015*. Zurich: ONCURATING.org, p. 32–39, 2015. Disponível em: <<https://on-curating.org/issue-26-reader/curating-within-the->

system.html?file=files/oc/dateverwaltung/issue26/PDF_to_Download/DINA4/OnCurating_Issue26_DINA4_Buchmann.pdf> Acesso em: 26 mar. 2021.

CAGE, John. *A Year From Monday: New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.

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

CAMPOS, Haroldo. O jogo de amarelinha. *Correio da Manhã*, Quarto Caderno. Rio de Janeiro, 30 de Julho de 1967, p. 1-2, 1967.

CARRILLO, Jesús. Lucy R. Lippard's Numbers Shows and the Dilemmas of Contemporary Curating. *Critique d'art [Online]*, 41, Printemps/Eté, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/8419>>. Acesso em: 11 de jun. 2020.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, vol 7(2), p. 1-15. 2001. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>>. Acesso em: 22 mar. 2021.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Edición Andrés Amorós, Cátedra, 2007.

CRISPIN, Darla. GILMORE, Bob. Introduction. In: GILMORE, Bob et al. *Artistic Experimentation in music: an anthology*. CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob (Org). Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 9-15.

FLYNT, Henry. *Concept art*. In: La Monte Young and Jackson MacLow (org.) *An Anthology of chance operations*. New York: Young and MacLow, p. 30-34, 1963.

GREDINGER, Paul. Serial Technique. *Die Reihe 1: Electronic Music*, Malvern: Theodore Presser, p. 38-44, 1955.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

KOTZ, Liz. *Words to be Looked at: Language in 1960s Art*. Cambridge: Mit Press, 2007.

LILLEMOSE, Jacob. Conceptual Transformations of art. From the Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks. In J. Krysa (Org.), *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York City: Autonomedia, vol. 1, p. 113-135, 2006.

LIPPARD, Lucy R., CHANDLER, John. The dematerialization of art. In: LIPPARD R. L. *Changing essays in art criticism*. New York: Dutton, 1971, p. 255-276.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Arte & ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ: Rio de Janeiro, n. 25, p. 151-165. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes. 2013.

LIPPARD, Lucy R. *Changing essays in art criticism*. New York: Dutton, 1971.

LIPPARD, Lucy R. (ed.) *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1973.

LISCIA, Valentina. D. *An Argentine Collective of Political Art, Re-examined*. 2018. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/425554/alexander-apostol-salida-de-los-obreros-del-museo-taller-y-republica-a-partir-de-tucuman-arde-museo-de-arte-latinoamericano/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1981.

RUSS, Martin. *Sound synthesis and sampling*. 3. ed. Amsterdam: Elsevier, Focal Press, 2009.

SALMERON, Roberto A. *A Universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

STUANI, Ricardo A. *A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação*. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2015.

VIDAL, Itamar, TINÉ, Paulo J. S. A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: Noite vazia e As amorosas. In: *O cinema e seus duplos*. Itinerários – Revista de literatura n. 49, p. 97-113 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12269>> Acesso em: 23 mar. 2021.

VOGEL, Wendy. Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art. *The Brooklyn Rail*. Nova York, 6 nov. 2012. Disponível em:

<https://brooklynrail.org/2012/11/art_books/materializing-six-years-lucy-r-lippard-and-the-emergence-of-conceptual-art> Acesso em: 10 ago. 2020.

YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson. *An anthology of chance operations*. New York: Jackson Mac Low, 1963.

SOBRE OS AUTORES

Itamar Vidal: Compositor, instrumentista e arranjador, trabalhou em teatro e cinema com os diretores: José Celso Martinez Correa, Cacá Rosset, Naum Alves de Souza, Iacov Hillel, Jorge Fernando, Clarice Abujamra, Tunica Teixeira, Fauzi Arap, Adriano Stuart e Jose Possi Neto. Premiado no RUMOS - Itaú Cultural – Literatura e RUMOS - Itaú Cultural – Música. Bacharel em Clarineta e Mestre em Artes pelas UNESP. Doutorando em Música no Instituto de Artes do Departamento de Musica da UNICAMP-SP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5936-4333>. E-mail: itavidal@yahoo.com

Micael Antunes: Compositor e pesquisador, graduado pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM) e Mestre em Música pela Universidade de São Paulo. Atualmente é estudante de doutorado do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli e do Prof. Dr. Danilo Rossetti, desenvolvendo projetos colaborativos no Núcleo de Comunicação Sonora (NICS-Unicamp). Sua pesquisa acadêmica inclui sistemas de afinação, modelos psicoacústicos e análise musical, absorvendo também sua pesquisa em sua criação artística. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0551-388X> E-mail: micaelant@gmail.com

Jônatas Manzolli: Estuda a cognição e percepção musical e modelos computacionais para criação e análise musicais. Sua produção artística relaciona música instrumental e mista e obras multimodais. É pesquisador Pq do CNPq, professor Titular do Instituto de Artes e pesquisador do NICS, Unicamp. Na pós-graduação em Música se dedica à formação de pesquisadores que hoje atuam em instituições de referência no Brasil e no exterior. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4257-7118> E-mail: jotamanzo@gmail.com