

O *Treatise* de Cornelius Cardew visto como sistema lógico

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Gabriel Francisco Barboza Lemos

Instituto de Artes, UNESP – gabrielfranciscolemos@gmail.com

Mauricio Funcia de Bonis

Instituto de Artes, UNESP – mauriciodebonis@gmail.com

Resumo: O presente trabalho de pesquisa bibliográfica, de caráter analítico e comparativo acerca da produção de Cornelius Cardew (1936-1981), visa mapear e levantar materiais teóricos que contribuam na elaboração de uma possível via intersemiótica de interpretação acerca da composição *Treatise* (1963-67). Objetiva-se traçar diálogos entre a poética da obra e a tríade signíca em Charles Sanders Peirce, a noção de *obra aberta* (ECO, 2013) e a filosofia da linguagem em Ludwig Wittgenstein, a fim de traçar uma análise lógica e formal da obra.

Palavras-chave: Cornelius Cardew. Intersemiótica. Notação Gráfica.

Visualizing Language: A Semiotic Look over Cornelius Cardew (1936-1981)

Abstract: The present work of bibliographic research, analytical and comparative data on the production of Cornelius Cardew (1936-1981), aims to map and raise theoretical materials that contribute to the development of one possible inter-semiotic interpretive hypothesis of the composition *Treatise* (1963-67). The objective is to draw a dialogue between the poetics of the piece and the semiotic triad used by Charles Sanders Peirce, the notion of open work (ECO, 2013) and Ludwig Wittgenstein's philosophy, in order to trace a logic and formal analysis of the work.

Keywords: Cornelius Cardew. Intersemiotics. Graphic Notation.

1. Introdução

Situado em um *ponto* equidistante entre John Cage (incluindo os americanos: Morton Feldman, La Monte Young, Earle Brown e Christian Wolff) e Karlheinz Stockhausen (junto dos europeus: Henri Pousseur, Luigi Nono e Luciano Berio), Cornelius Cardew (1936-1981) é ocasionalmente considerado como uma figura central nas discussões acerca das contradições estéticas e políticas surgidas no contexto da música de vanguarda ocidental, especificamente na segunda metade do Século XX.

Na década de 1960, assim como outros compositores de vanguarda que perceberam incoerências na estética serial, o compositor inglês concentrou-se na divulgação e realização de peças da *escola americana* (Cage, Feldman e Young) como válvula de escape as exigências do repertório serial integral. Concomitantemente, dedicou-se à composição de diversas obras nas quais explorava novas formas de notação e sintaxe musical, entre elas *Octet '61 for Jasper Johns* e *February Pieces for Piano*. No entanto, *Treatise* desponta tanto em tamanho quanto em ambição conceitual, destacando-se como a primeira obra mais radical

do ponto de vista da notação musical nesse período “experimental” da trajetória do compositor.

Treatise foi composta de forma esparsa no decorrer de quatro anos, entre 1963 e 1967. Sobre a obra Cardew comenta, “(...) baseado em um elaborado esquema envolvendo 67 elementos, alguns musicais, alguns gráficos; a fusão de duas profissões¹” (CARDEW, 2006: 97). Desenhados tomando como guia uma folha milimetrada, todos os gráficos seguiram uma rígida elaboração, claramente influenciada por seu trabalho como designer gráfico na editora *Aldus Books*.

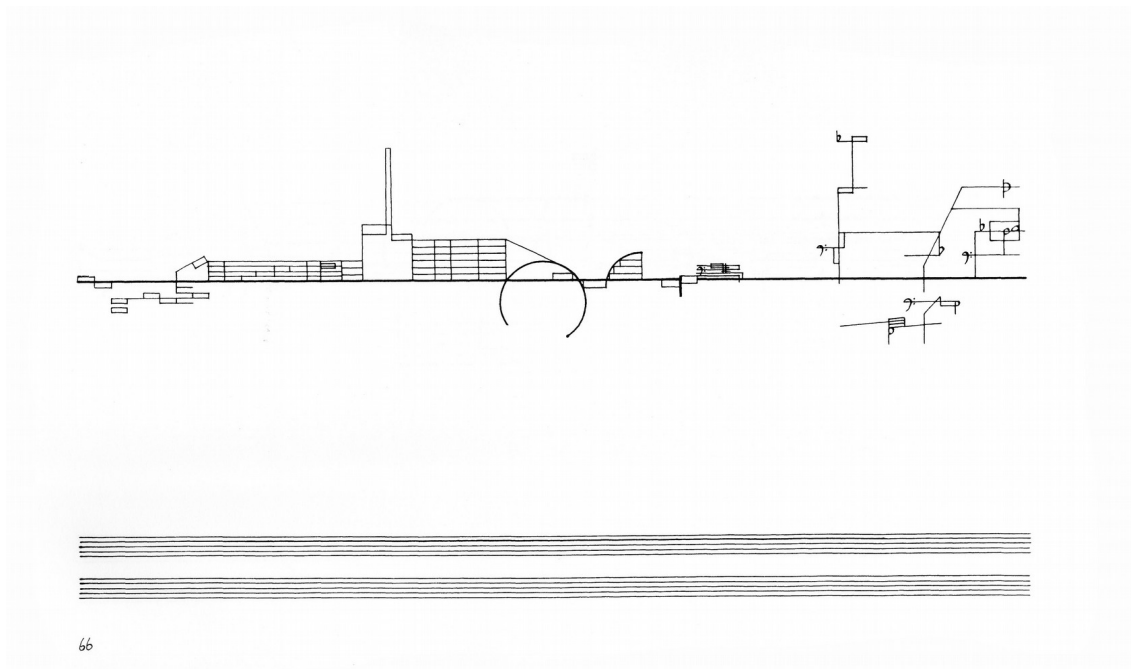


Fig. 1: CARDEW, 1970: 66.

2. *Treatise* como problema interpretativo

Numa tentativa de criar um “código coerente que expresse verdades das quais não conhecemos e não podemos vivenciar”², Cardew faz referência direta ao pensamento de Ludwig Wittgenstein e seu primeiro livro, *Tractatus Logicus-Philosophicus*, ao qual o próprio título da partitura (*Treatise*, do inglês: Tratado) faz alusão direta. Desenvolvido como um projeto notacional (desprovido de instruções prévias) para música indeterminada e *improvisatória*, os elementos em jogo na interpretação musical pretendem ser direcionados por gráficos, tratados segundo o próprio compositor, como *argumentos* lógicos em exaustiva interação³. É notável a preocupação do autor pela criação de uma *forma* de notação, em vez de um *método* notacional.

Como conjectura John Tilbury, a notação pictórica de *Treatise* é uma tentativa de *corporificar* o processo pelo qual as pessoas apreendem a estrutura musical⁴. Através de notas em seus diários, Cardew demonstra uma preocupação em se distanciar de uma escrita musical tradicional, pois segundo experiência própria, parecia-lhe que a convenção notacional se impunha sobre o pensamento composicional de forma determinista e limitadora⁵. Se esse é ou não o caso, fato é que essa preocupação acerca da psicologia cognitiva pode ser identificada no uso que o compositor fez de referências a teoria da Gestalt através de *citações visuais* claras (página 131 da partitura) acerca de esquemas feitos por Wassily Kandinsky em seu livro *Ponto e Linha sobre Plano* (KANDINSKY, 2005).

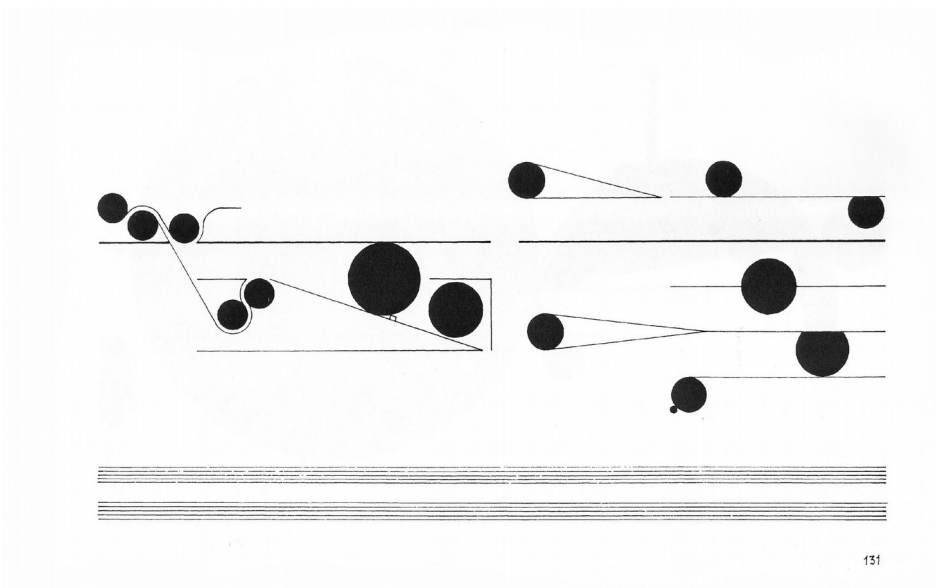


Fig. 2: CARDEW, 1970: 131.



Fig. 3: “Fig.11. O segundo tema traduzido em pontos”. KANDINSKY, 2005: 39.

O jogo entre elementos gráficos e símbolos musicais descontextualizados cria muito mais uma relação de desconstrução com a notação musical tradicional do que uma rejeição a ela. A operação de evitar as convenções simbólicas do código musical tradicional se configura como uma tentativa de propor um estímulo visual, para além do isomorfismo *gestaltiano*, visto que pode abarcar diversas interpretações possíveis. Esse estímulo se faz presente na leitura e performance da peça como um problema interpretativo; sendo necessária a criação de algo em comum entre as duas linguagens (visual e musical).

Treatise é uma busca do que há de musical (*indicial*) no visual, e do que há de visual (*simbólico*) no musical. O código e o intérprete são centrais para a mensagem poética desse período na trajetória de Cardew. Sob diferentes níveis de análise *intersemiótica* da obra, percebe-se que ela oscila entre obra visual gráfica e representação simbólica (partitura) especulativa acerca de um fluxo musical (*indicial*), *a priori* indeterminado, que convida o músico à se posicionar e decifrar o código aberto da obra.

3. *Treatise*, por uma estética (?)

“Um compositor que escute sons tenta achar uma notação para os sons. Um que tenha ideias tentará achar uma que expresse suas ideias, deixando sua interpretação livre, confiante de que suas ideias tenham sido precisa e concisamente notadas.”
1963 (CARDEW apud NYMAN, 1974: 3)

Vista como um fenômeno de linguagem, a obra de arte tem por pressuposto estabelecer um meio de comunicação poético delegando à sua materialidade uma via que possibilite formular leituras possíveis de sua forma-conteúdo. A obra de arte tem por excelência essa característica heterogênea de comunicação. A *função* (JAKOBSON, 1969: 132) da linguagem poética é propor um *meio*; transformar a linguagem num jogo aberto de significações poéticas, cujas regras interpretativas podem ser formuladas a partir da resultante entre sua percepção enquanto *jogo de significantes* e como acúmulo simbólico derivado do contexto histórico no qual tanto o *fruidor* quanto a obra são fruto.

Encarando a arte como criação sujeita a analogias entre sistemas poéticos e sociais, tomar determinada obra como *chave de leitura* ou *metáfora epistemológica* (ECO, 2013: 154) de seu tempo pode contribuir na análise de determinado trabalho e seu contexto social de criação. Ao identificarmos que a estética contemporânea incorpora como artifício poético intencional a *indeterminação* interpretativa, como parâmetro criativo, ela (a própria estética) também pode ser tomada em si como um exemplo epistemológico desse período histórico

mercado (em suas respectivas áreas de conhecimento) por teorias científicas apontando para a incerteza dos fenômenos, a relatividade do tempo e a possibilidade de fragmentação da matéria até sua menor partícula.

No entanto, mesmo a arte sendo ontologicamente distinta das ciências exatas, para efeito de análise, familiarizar-se com sua potencialidade poética em trabalhar conceitos de áreas diversas como material *simbólico* para sua gênese se faz necessário. Livrar-se do equívoco de tachar o conceito de *obra aberta* como uma “obra inacabada”, à espera do *fruidor/criador*, é essencial na aceitação da linguagem poética como área de conhecimento própria.

(...) a obra permanece inesgotada e aberta enquanto ‘ambígua’, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas. (ECO, 2013: 47)

A “forma inacabada” como um convite de coautoria é a chave para um entendimento possível acerca da linguagem operando poeticamente. No caso de obras do Século XX, esse *jogo* entre autor e *fruidor* será um terreno fértil para especulações estéticas diversas. Ao tomarmos a obra de arte – no nosso caso, a obra musical – como um meio pelo qual a comunicação acontece. Como devemos proceder para compreender a mensagem poética, visto que podem coexistir nesse mesmo *meio* uma infinidade delas?

Partamos do pressuposto que o conteúdo da obra também é sua forma, assim como a informação contida nela é o próprio código de leitura⁷. Em conformidade com essa visão é que pretendemos evitar qualquer tipo de interpretação forçosa sobre *Treatise*. Correndo o risco de assumir uma postura formalista, a análise que se segue focará também em evitar uma postura interpretativa perversa⁸ que não leve em conta partes constitutivas da totalidade possível de informações que cercam a peça. Mantendo em mente a incontornável *abertura* que qualquer trabalho poético proporciona, tomamos algumas liberdades ao discorrer sobre áreas do conhecimento que o contexto da obra nos indicou. Esperamos que fiquem claros os caminhos tomados em nossa reflexão ainda que especulativa, pois esta tenta não perder de vista a obra que a originou.

Idealmente, quando nós compomos, devemos nos esforçar para eliminar todas as meras interpretações e concentrar na notação em si, a qual deve ser tão nova e fresca quanto possível (portanto, menos propensos a despertar preconceitos no intérprete – embora se você tem um bom intérprete não é provável que seus preconceitos vão ser bons também?), devendo, implicitamente, conter em sua estrutura interna – prescindindo qualquer necessidade por instruções – todas as implicações necessárias para uma interpretação ao vivo.⁹ (CARDEW apud TILBURY, 2008: 230)

4. *Treatise* como sistema lógico

Assim como seu mentor particular – o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) – Cardew se dedicava a entender a relação entre a realidade (como a percebemos) e os limites da linguagem enquanto sistema lógico. Como objeto de análise para esse problema, o compositor se dedicou a testar os limites e o funcionamento – no interior da tradição da música erudita Ocidental – da noção de *obra musical*, por meio de seu código gráfico: a notação.

Analisar uma partitura gráfica como uma *metáfora epistemológica* de um sistema lógico simbólico, influenciado pelo *Tractatus Logico-Philosophicus* (inicialmente publicada em 1921 por Wittgenstein), exige um “entendimento” (mesmo que preliminar) das ambições desse trabalho. Não será nossa intenção discorrer – com a devida profundidade – sobre os conceitos filosóficos do sistema criado por Wittgenstein ou até mesmo, escrutinar sobre sua validade enquanto sistema filosófico em si. Porém, *esboçar* uma aproximação entre seus conceitos-chave (tipos de proposições, assim como os limites da linguagem expostos por eles) e os grupos gráficos presentes em *Treatise* não eliminará a validade dessa empreitada.

De acordo com David Pears (PEARS, 1973: 45), comentador e tradutor da obra do filósofo para o inglês, podemos seccionar o *Tractatus* em sete proposições principais postas em processo de escrutínio lógico no decorrer do livro.

“1. O mundo é tudo que é o caso.” p.135

“2. O que é o caso, o fato, é a existência de estados de coisas.” p.135

“3. A figuração lógica dos fatos é o pensamento.” p.147

“4. O pensamento é a proposição com sentido.” p.165

“5. A proposição é uma função de verdade das proposições elementares.” p.203

“6. A forma geral da função da verdade é $[p, \xi, N(\xi)]$. Isso é a forma geral da proposição.” p.247

“7. Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.” p.281

A partir dessas sete proposições, Pears (1996: 685-701) deriva, assim como fez Wittgenstein através de outros escritos, três tipos de expressões lógicas provenientes do sistema geral dos tópicos.

1. *Proposições Factuais*: confrontam a realidade (podem ser verdadeiras ou falsas);

2. *Tautologias*: necessariamente verdadeiras e destituídas de material descritivo;

3. *Contradições*: necessariamente falsas e destituídas de material descritivo;

No entanto, para que se possa definir a natureza das *proposições factuais* é necessário decompô-las (*atomizá-las*¹⁰) em *proposições elementares*, que por sua vez, se demonstradas

verdadeiras, serão o conjunto de *figuras de fatos*, e comporão o pensamento acerca da realidade (assim como proposto nas seções 1 a 5 do *Tractatus*). A meta desse processo de atomização é definir a validade dos axiomas de uma formulação lógica primeira, algo que, no decorrer do trabalho de Wittgenstein, levará à definição das três expressões expostas acima.

Essa visão da primeira fase do filósofo é muito influente no campo da filosofia da lógica e da matemática; a partir do *Tractatus*, o filósofo consegue dar continuidade às contribuições feitas ao ramo da Lógica pelo *Paradoxo de Russell*¹¹, publicado em 1901 por Bertrand Russell, que por sua vez culminará no *Teorema da Incompletude* de Kurt Gödel em 1931. Segundo Ludwig Wittgenstein, a Lógica, vista por ele como ferramenta descritiva da realidade, só pode ser efetivamente usada até certo ponto, onde a veracidade de uma proposição ainda possa ser pautada a partir de *figuras factuais*. No entanto, caso esse limite seja ultrapassado, a lógica (enquanto sistema objetivo) atinge um paradoxo ou uma tautologia, portanto não sendo mais capaz de descrever a realidade mas somente a si mesma enquanto sistema simbólico.

Aqui é preciso eliminar desde já a possibilidade de equívoco, pois como modelo abstrato ideal de linguagem lógica, o processo de atomização das *proposições factuais* “funciona”. Somente dentro de um sistema ideal há viabilidade de conceber proposições elementares independentes entre si a ponto de serem verdadeiras isoladamente. Contudo, para o propósito da análise, em uma linguagem de uso ordinário (ou em contexto de prática musical em conjunto), sua estrutura depende de seu uso contextual; uma *contradição*, assim como uma *proposição factual*, podem surtir efeitos comunicativos efetivos, tal qual vemos em usos poéticos da língua. É pois a partir da implementação do sistema lógico ideal num contexto ordinário que se evidenciam suas *incompletudes*.

A sétima seção do livro (“7. Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.”) será a origem de interpretações totalmente diversas: a visão positivista proveniente do *Círculo de Viena* deduz que a expressão “sobre aquilo que não se pode falar” logicamente é um contrassenso; porém, o próprio Wittgenstein (em sua segunda fase) acredita que a elocução “sobre aquilo que não se pode falar” é a que realmente importa devido à impossibilidade de serem traçados limites claros entre linguagem e fatos. A partir desse divisor de águas é que o filósofo tentará elucidar essa “linguagem contextual”, semelhante a uma *forma de vida* ou *jogo* (WITTGENSTEIN, 1979).

É baseado nesse processo de elaboração filosófica que propomos uma chave de leitura de *Treatise*. Ao partir de uma proposição inicial (axioma) sobre que tipos de sons correspondem a determinados elementos gráficos, cabe ao músico levar essa proposição ao

seu máximo de “escrutínio lógico” no decorrer da *performance*. Porém, caso se depare com uma contradição entre o que seu sistema lógico proporciona de tradução da partitura em sons e o que será apropriado ao fluxo *indicial* da improvisação construída pelo grupo (assim como sua vontade ou possibilidade técnica lhe fazem parecer), o músico pode optar por abandonar seu sistema interpretativo inicial. Caso abandone a interpretação inicial, força-se a escolher conscientemente¹² uma interpretação contextual alternativa pontual ou, partindo de novos axiomas, reinterpretar os símbolos daquele ponto em diante.

Como forma de estabelecer um axioma inicial para os fundamentos gráficos da partitura, faz-se mister estabelecer um paralelo entre os três¹³ conjuntos de elementos gráficos básicos presentes em toda a peça e os três fundamentos derivados do *Tractatus*, onde podemos distinguir os seguintes grupos:

1. Desenhos gráficos (formas geométricas abstratas);
2. Números;
3. Elementos do código musical.

Pode-se operar assim por semelhança a:

<i>Treatise</i>	Tractatus Logico-Philosophicus	Semiótica Musical	Categorias peircianas
Formas abstratas	Proposições Factuais (como figuras de fatos)	Material sonoro e sua manipulação	Ícone
Números	Tautologias	Fluxo temporal	Índice
Elementos do código musical	Contradições	Música intencionada como obra de arte	Símbolo

5. Considerações Finais

É pela tendência ao *paradoxo* que *Treatise* “falha” enquanto sistema lógico. O *paradoxo* que indica o descompasso entre o pressuposto lógico teórico e sua demonstração da realidade é a via de entrada da *poética* no escopo do projeto de Cardew. Cabe aqui retomarmos o pensamento de Wittgenstein:

O nocivo não é produzir a contradição no lugar onde nem o consistente ou a proposição contraditória têm qualquer tipo de pertinência, não; o que é nocivo é não saber como o indivíduo chegou ao lugar onde a contradição não causa danos. (WITTGENSTEIN apud LEMOS, 2012.)

Mesmo a partitura sendo uma construção física formatada por elementos gráficos numa *evolução* (transformação) projetada inicialmente através de uma lógica (velada pelo autor), a constatação de interpretações musicais completamente díspares (de acordo com uma

escuta do número de gravações até hoje feitas) são prova da refutação de existência de uma única “obra musical *Treatise*”, apontando-nos à noção de que *Treatise* pode funcionar como um tratado para uma prática musical *aberta*, um guia de diretrizes possíveis para um processo significativo contextual.

A existência de leituras diversas da partitura (executadas em mais de 40 anos) demonstram a existência de muitas obras musicais (na acepção clássica do termo) derivadas dessa notação. Para efeito de análise de sua organização musical, o que as difere de sua matriz gráfica é que em nenhuma medida ambas as mídias (sonora e gráfica) conseguem *tecer* um fluxo sonoro de estrutura socialmente convencionada com a rede *indicial* da música pensada por seu autor, tal qual uma obra composta sob um código instituído consegue. Essa contradição é o que fundamenta e instiga a leitura da obra; *Treatise* (o Tratado) se faz pertinente enquanto literatura musical de um certo tipo de linguagem em crise com seu funcionamento. No entanto, ainda nos parece que a constatação desse fato é menos importante do que especular sobre como tal contexto histórico se formou propiciando a existência da contradição.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise*. Londres: Peters Edition, 1970. 1 partitura (193 p.). Formação livre.
- _____. *Cornelius Cardew: A Reader*. Harlow, Essex: Copula, 2006.
- ECO, Umberto. *Formas Do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 13a ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1974.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. Londres: Picador, 1966. Acessado no dia 22 de maio de 2015: <http://employees.csbsju.edu/dbeach/beautytruth/Sontag-Against%20Interpretation.pdf>.
- PEARS, David. *As ideias de Wittgenstein*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *Wittgenstein. Blackwell Companion to Philosophy*. Nova Jersey: Blackwell Publisher, 1996.
- TILBURY, John. *Cornelius Cardew (1936-1981): a life unfinished*. Essex: Copula, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Victor Civita, 1979.
- _____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2010.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- LEMONS, Gabriel Francisco. *A Capacidade de Ressoar*. São Paulo: 2012. <http://atelier397.com/capacidade-de-ressoar/>. Acessado no dia 26 de maio de 2015.

¹ “(...) on the basis of an elaborate scheme involving 67 elements, some musical, some graphic; the fusion of two professions” (CARDEW, 2006: 97).

² “My desire is to experience long-term continuities as beautiful. In the Treatise to create the coherent code which expresses the truths we do not know and cannot live up to.” (CARDEW, 1963 apud TILBURY, 2008: 227) Acerca dessa consideração podemos fazer uma ligação direta com o conceito de *essência espiritual* da linguagem proposto por Walter Benjamin em seu texto *Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem do homem* (BENJAMIN, 2011: 49-73).

³ CARDEW, 2006: 111.

⁴ “There is historical and stylistic sedimentation scattered throughout the score as well as expressive, visual gestures of an immediate, inspirational or suggestive nature. In other words, the notation is an attempt to embody the way people actually experience structure in music.” (TILBURY, 2008: 228)

⁵ Sobre esse aspecto, ver a tese de Edson Zampranha, *Notação, Representação e Composição – um novo paradigma da escritura musical*, no texto *Uma Possível Tipologia das Notações* (ZAMPRONHA, 2000: 55).

⁶ “A composer who hears sounds will try to find a notation for sounds. One who has ideas will find one that expresses his ideas, leaving their interpretation free, in confidence that his ideas have been accurately and concisely notated.” 1963 (CARDEW apud NYMAN, 1974: 3)

⁷ Cabe aqui retomar o pensamento de Walter Benjamin (2013: 51), salvo as diferenças entre os objetos de estudo do filósofo (a língua verbal) e o nosso (a música e sua notação); “Isso significa que a língua alemã, por exemplo, não é, em absoluto, a expressão de tudo que podemos – supostamente – expressar *através* dela, mas, sim, a expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela.”

⁸ “What the overemphasis on the idea of content entails is the perennial, never consummated project of interpretation (...) To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of ‘meanings.’” (SONTAG, 1966).

⁹ Ideally, then, we should while composing strive to eliminate all mere interpretation, and concentrate on the notation itself, which should be as new and fresh as possible (hence less likely to arouse preconceptions in the interpreter – though if you have a good interpreter isn’t it likely that his preconceptions will be good too?) and should contain implicit in its internal structure, without any need of any instruction, all the implications necessary for a live interpretation. (CARDEW apud TILBURY, 2008: 230)

¹⁰ Segundo Pears (1996, p. 685-701), esse seria um traço da influência dos métodos lógicos de Bertrand Russell sobre a primeira fase do pensamento de Wittgenstein. Comumente dividido em duas fases, a primeira é associada ao *Tractatus*, sistematizado de forma dogmática tenta definir os limites da lógica. Em sua “segunda fase”, repudiando o livro anterior, Wittgenstein apresenta em sua publicação póstuma (*Investigações Filosóficas*, publicado em 1953), uma investigação concentrada na linguagem e sua relação com a psicologia (hoje chamada de *psicologia cognitiva*). Contrapondo-se conscientemente ao *método* de seu primeiro trabalho, fundamentado sobre a busca de verdade lógica e objetiva, ele se utilizou de conceitos simbólicos nebulosos passíveis de definição por seu uso ordinário e contextual.

¹¹ O *Paradoxo de Russell* consiste em demonstrar a existência de um paradoxo no interior da *Teoria dos conjuntos* (formulada por Georg Cantor em 1873), desenvolvida a partir de um conceito bastante simples de Bernard Bolzano (1781-1848), o de “agrupar elementos com uma propriedade em comum”, que em seguida foi transplantada para o ramo da Lógica por Gottlob Frege (*Grundgesetze der Arithmetik*, 1893). O *Paradoxo* foi formulado através de linguagem ordinária da seguinte forma: “O conjunto de todos os conjuntos que não pertencem a si mesmos pertence a si mesmo? Quando pertencer, não pertencerá E, quando não pertencer, pertencerá?”

¹² “If one interpretation proves troublesome or unsatisfactory we slip into another; but this must be watched and conscious” (CARDEW, 2006: 100).

¹³ Apesar de Tilbury atribuir ao material gráfico quatro categorias (formas abstratas, símbolos do código musical, números e a linha central – que em quase toda a totalidade da partitura está presente nas páginas), optamos por reduzir esse número acrescentando a linha central como parte integrante da primeira categoria. Cabe ressaltar que Tilbury elenca a “linha da vida” (*life line*, segundo Cardew) como uma categoria à parte por conta de estar presente na obra como um denominador comum entre todas as páginas. No entanto, optamos por reduzir as categorias em três devido a radicais transformações que a linha sofre nas páginas 114, 116, 141, 148, 156, 160, 190.