



Notations (1969): entre partituras, desenhos, rabiscos e palavras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Ana Leticia Crozetta Zomer
UDESC – analeticiazomer@gmail.com

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC – guisauer@gmail.com

Resumo: *Notations*, publicado em 1969 por John Cage e Alison Knowles, reflete o profundo interesse do compositor pelas diferentes formas e possibilidades de notação musical. O livro apresenta uma coleção de manuscritos musicais de 269 compositores, sendo a maioria da década de 1960. O objetivo deste artigo não é apontar conclusões interpretativas a respeito de *Notations*, e sim instigar o leitor à uma leitura reflexiva e crítica, mostrando que é possível operar diferentes caminhos para alcançar infinitas interpretações. A discussão segue à luz das propostas teóricas de Umberto Eco, que problematiza o papel do leitor no processo de interpretação da obra literária. Este artigo faz parte de uma pesquisa, em nível de mestrado, ainda em desenvolvimento.

Palavras-chave: *Notations*. John Cage. Notação Musical Contemporânea.

Notations (1969): Between Scores, Drawing, Scribbles and Words

Abstract: *Notations* (1969), published in 1969 by John Cage and Alison Knowles, reflects the deep interest of the composer about the different forms and possibilities of musical notation. The book presents a collection of musical manuscripts by 269 composers, most of them belonging to the 1960s. The objective of this research is not to bring interpretative conclusions regarding the book, but to instigate the reader to a reflective and critical reading, showing different possibilities of fruition. The discussion flows in the light of theoretical proposals of Umberto Eco, who problematize the role of the reader in the process of interpretation of a literary work. This paper is part of a research in development, at master's level.

Keywords: *Notations*. John Cage. Contemporary Musical Notation.

1. Introdução

Envolto em sons e seus desdobramentos em notas, ruídos, silêncios, John Cage (1912 – 1992) foi além da composição musical, exercendo atividades de filósofo e poeta. Porém, foi a música que permitiu a ele conquistar outras linguagens. Textos, poemas, danças, artes plásticas, foram as diferentes formas de comunicação que transformaram sua poética e esta, transitando entre o determinado e o indeterminado, põe em exercício seu pensamento estético sempre em movimento.

A razão pela qual estou cada vez menos interessado em música, não é só que eu acho os sons e ruídos que nos envolvem mais úteis esteticamente do que os sons produzidos pelas culturas musicais do mundo, mas sim que, se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer. Eu acho isso uma forma pouco atrativa de fazer as coisas. Eu gostaria que nossas atividades fossem, assim, mais sociais e anárquicas. (CAGE, 1985: XXV).

Em 1967, Cage afirmou que abandonaria o prazer da composição musical pelo da escrita. “Às vezes me ocorre a ideia de que o meu prazer pela composição, ao qual renunciei no campo da música, continua no campo de escrever palavras, e isso explica porque, recentemente, eu escrevo tanto. Eu sei, todavia, que, logo, logo, vou renunciar a isso também.” (CAGE, 1985: 141). Porém, nem de compor, nem de escrever ele parou. Cage foi um compositor profícuo, sua obra é vasta e ainda hoje, significativa para diferentes campos artísticos.

Quando Cage põe no papel palavras escritas, ele propõe uma nova forma de expressão, uma experimentação. “Experimento é processo, não resultado. Experimentar é testar, não necessariamente resolver. Experimental, portanto, é o que valoriza e enfatiza o processo, o teste.” (OLIVEIRA FILHO, 2008: 27). Cage não tem a intenção de esgotar quaisquer dos assuntos por ele tratados. Sua escrita é um constante processo. Ele não fala só de música, extrai poesia de tudo e de nada. Cogumelos, política, ecologia, zen-budismo, história, realidade ou ficção. As particularidades de suas ideias se impõem sobre sua escrita: em muitos de seus textos, a sintaxe é desordenada e a opção pelos verbos no presente reproduz a construção de um pensamento estético baseado na filosofia zen-budista. Muitas vezes, não controla as palavras e o texto não busca qualquer direção. Pode-se perceber através da variação das letras, tamanhos, formas, linhas, a miscelânea de assuntos e ideias, frases completas ou não.

As escritas de Cage põem em ação uma atitude ética e política, organizando campos de força em que utopias se realizam temporariamente. Ele atualiza ficções provocando dissensos na ordem do mundo. Política é força que organiza realidades e é sua forma anárquica que movimenta este texto. É anárquica porque não deseja uma ordem hierárquica estabelecida, não aceita governos, propõe a ordem como forma de incorporação do caos. Esse é o cerne da discussão aqui proposta, as ideias e a arte de John Cage, discussão que se dá, também, na materialidade da escrita, em um jogo de significados possíveis e múltiplos. (MACIEL, 2015: 11).

Neste caso, o anárquico é a ausência de uma ordem hierárquica no uso de elementos composicionais, sejam eles quaisquer, som, imagem, palavras, gestos. Essa anarquia torna-se paradoxal quando instaurada dentro de determinados métodos precisamente organizados em prol do acaso. Como em *Notations*, onde a desordem das palavras é cuidadosamente organizada pelo *I Ching*.

Há um sistema complexo que se organiza no interior do tecido social que possibilita a ressonância ou não de qualquer expressão, seu compartilhamento. A poética de Cage age na desestabilização de doxas, organizando, através da linguagem, um microcosmo autônomo, que, na sua realização, coloca em questão as relações de

poder que estruturam a sociedade. Ela dá a voz e visibilidade a outras formas possíveis de constituição de comunidades. Põe em movimento um gesto, sempre político, de intervenção no real. (MACIEL, 2015: 69).

John Cage é autor de diversos livros, ensaios e poemas, incluindo *Silence* (1961), *A year from a Monday* (1967), *M* (1973), *Empty Words* (1979), *Themes and Variations* (1961), *X* (1982) e *I-VI* (1990). Além destes, Cage foi co-autor de *Virgin Thompson* (1959), co-editor de *Notations* (1969) e também, autor de um livro infantil intitulado *Mud Book* (1982). O objetivo deste artigo não é apontar conclusões interpretativas a respeito de *Notations* e sim, instigar o leitor à uma leitura reflexiva e crítica, mostrando que é possível operar diferentes caminhos para alcançar infinitas interpretações. Para isso, a discussão segue à luz das propostas teóricas de Umberto Eco, que problematiza o papel do leitor no processo de interpretação da obra literária. Este artigo faz parte de uma pesquisa, em nível de mestrado, ainda em desenvolvimento.

2. Entre partituras, desenhos, rabiscos e palavras

Editado por John Cage e publicado pela Something Else Press, o livro *Notations*, de 1969, reflete o profundo interesse do compositor pelas diferentes formas e possibilidades de notação musical. De acordo com Silverman (2010), nasceu a partir de um projeto idealizado por John Cage e Marshall McLuhan em meados dos anos 60. O objetivo era realizar uma exposição de manuscritos musicais do século XX na *New York's Stable Gallery* para arrecadar fundos para a *Foundation for Contemporary Performance Arts*¹.

Esta é a coleção que eu fiz para a *Foundation for Contemporary Performance Arts*. Pintores tinham dado pinturas à Fundação e elas tinham sido vendidas e por isso, conseguimos dinheiro para música, teatro e dança, e assim por diante. Então eu pensei neste projeto de coleta de manuscritos musicais, esperando que os músicos pudessem ajudar uns aos outros, em último caso, vendendo para uma universidade ou para uma biblioteca e assim, usar o dinheiro para apoiar as obras de músicos, dançarinos e artistas. (KOSTELANETZ, 2003: 136, tradução nossa).

Cage escreveu para centenas de compositores renomados, estudantes, performers, escritores e artistas plásticos, pedindo-lhes para doar uma página das suas obras musicais ou esboços. Alguns enviaram criações recentes, outros, trabalhos já existentes. Alguns enviaram obras completas, outros, fragmentos. Alguns enviaram várias peças, outros, uma única. Depois da exibição dos trabalhos, Cage decidiu que o conjunto de manuscritos era representativo e serviria, mais uma vez, para beneficiar a Fundação. Assim, Alison Knowles² trabalhou durante dois anos com Cage, no processo de composição de um livro com o

material coletado. "Escrever todas essas cartas para conseguir manuscritos," disse ele, "me traz um grande senso de irmandade com a fraternidade musical. Eu pensei que, de algum modo, eu estava afastado, e agora me sinto tão perto." (CAGE apud SILVERMAN, 2010: 221, tradução nossa).

O material utilizado para compor o livro se divide em duas categorias: manuscritos musicais e correspondências. Os manuscritos pertencem a 269 compositores e são apresentados em ordem alfabética. Abrangem os anos de 1928 - 1967, sendo a maior parte do material da década de 1960. Nem todos os trabalhos possuem data de composição. As correspondências, comentários sobre notação musical, de acordo com Knowles (apud PEARLMAN, 2012), foram posteriormente enviadas pelos seus colaboradores. Usando o *I Ching*, Cage e Knowles passaram tardes jogando moedas para determinar o número de palavras que iriam ser impressas juntamente com cada manuscrito, de uma a sessenta e quatro.³ Fizeram da mesma forma com as letras, os tamanhos, a intensidade, a tipografia. Um livro baseado em operações de acaso.

Então, o que eu fiz aqui foi convidar talvez quarenta pessoas. Eu enviei cartas convidando-os a dizer o que eles queriam sobre notação musical. E você pode imaginar a lista de músicos de Cage, eram pessoas envolvidas em todos os tipos de arte, mas todas usando o som. [...] Ao longo das páginas, mas relacionadas com os textos em questão, estavam as ideias sobre notação. E então, eu tinha a minha diversão, porque eu tinha acesso a diferentes tipografias, eu era capaz, através de operações de acaso, de dar pesos diferentes às letras. Mais uma vez, o objetivo não era tornar uma palavra mais impressionante do que outra, mas apenas tornar a página mais interessante. Assim, as notações musicais, das páginas do lado esquerdo não tem nada a ver com as notações do lado direito. (STATHACOS, 2013, tradução nossa).

Em *Notations* as palavras são derramadas nas páginas em diferentes tamanhos, formas e densidades. Seu sentido se revela aos poucos, por detrás de uma arte puramente visual, na qual música e texto se igualam. Todo o livro é um território inventivo, onde a multiplicidade de imagens dificulta qualquer estabilidade, qualquer direcionamento. Umberto Eco, ao discutir o papel do leitor no processo de interpretação de um livro, faz uso da palavra "bosques" como metáfora para um texto narrativo. Para ele, "um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção" (ECO, 1994: 12). Tal como ocorre em *Notations*, onde ao leitor é concedida liberdade suficiente para que possa escolher seus próprios caminhos, desenvolver um método próprio de leitura.

Muitos compositores do século XX foram levados a transgredir as regras da notação dita “tradicional”. Assim, a ambiguidade de signos musicais encontrados nesse livro, permite ao leitor adaptar-se a diferentes contextos estilísticos e pessoais. A variedade é da mais alta ordem e oferece uma visão única sobre as práticas de notação musical desenvolvidas no século XX. *Notations* não convencionam uma nova notação musical. “Nenhuma notação pode pretender assegurar-nos um controle absoluto sobre uma obra, ou indicar-nos em que latitude deve o intérprete situar-se em face do que está escrito e qual a proporção de iniciativa pessoal lhe cabe.” (MASSIN, 1997: 99).

Uma grande variedade de compositores ocupa as páginas do livro. Os destaques incluem Aaron Copland, Anton Webern, Charles Ives, Edgar Varèse, Elliott Carter, Erik Satie, György Ligeti, Henry Cowell, Igor Stravinsky, Karlheinz Stockhausen, Leonard Bernstein, Luciano Berio, Milton Babbitt, Morton Feldman, Nam June Paik, Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, Steve Reich, Terry Riley, The Beatles, Witold Lutosławski e outros. De acordo com Maciel (2015) apesar da insistência de Cage, Gertrude, viúva de Schoenberg, não doou nenhum material do compositor⁴.

Encontramos óperas, canções, obras para orquestra, solos, duos, trios, quartetos, música para cinema, rock, música eletrônica, eletroacústica, entre outras. Algumas obras para instrumentos tradicionais, outras para instrumentos modernos, e outras que sugerem do uso combinado dos dois.

Em um ato individual de fruição, percebo *Notations* como uma obra não só literária, mas também musical, composta por métodos de acaso e passível de inúmeras interpretações. O autor concede autonomia suficiente para que o leitor interprete o conteúdo conforme sua sensibilidade pessoal, idiossincrática. A ideia de interpretação de uma obra a partir de um processo de cooperação, tal como se vê em *Notations*, é discutido por Eco (2008). Para ele, romper com a perspectiva do autor ou do texto como centro do processo de interpretação, em que o leitor exerce a mera função de decodificar um significado já dado, é transformar o ato de interpretação da obra em prol a um processo cooperativo entre autor, texto e leitor. Assim, o sentido de *Notations* só pode ser apreendido como um ato interpretativo autônomo.

Tal atitude em relação aos textos reflete uma atitude correspondente em relação ao mundo exterior. Interpretar significa reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo outros textos. [...]. Logo, o problema não consiste em discutir a velha ideia de que o mundo é um texto que pode ser interpretado (e vice-versa), e sim em decidir se ele tem um significado fixo, uma pluralidade de significados possíveis, ou, ao contrário, não tem significado algum. (ECO, 2008: 279).

Ao colocar-me como intérprete de *Notations*, dada a escassez de informações no/sobre o livro, procuro estar atenta aos pequenos detalhes ou à omissão deles. Não há número de páginas ou índice. (Des)orientação. O livro pode ser lido em qualquer direção. (Des)linearidade. Pode-se ler as palavras antes dos manuscritos musicais. Os manuscritos antes das palavras. Pode-se ler só as palavras. Só música. Dois conteúdos diferentes e independentes, porém, correlatos. Portanto, da escassez de informações e da ambiguidade interpretativa, *Notations* pode ser considerado uma obra com alto grau de abertura⁵ ou seja, que nos permite várias leituras e interpretações diferentes. Dessa forma, o resultado que será produzido pelo intérprete é fruto de um “processo de montagem”⁶ e está sujeito a inúmeras leituras e relações intersubjetivas. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois a cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2003: 40).

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaprovar as conjecturas levianas. (ECO, 2008: 15).

Dentre as diferentes formas de notação musical encontradas em *Notations*, destacamos: notação tradicional, notação aproximada, notação gráfica, roteiro e notação verbal⁷. Podemos notar a complexidade de escrita de *Points Critiques* (1960) de François Bayle, em contraponto à página seguinte: a simplicidade notacional de *The Word* (1961) de The Beatles, uma canção escrita à mão, com desenhos rabiscados inocentemente. “A notação musical é o texto. A música é o gesto.” (MACIEL, 2015: 87). Através de *Notations*, Cage contribui para a difusão de novas formas de linguagem. O uso particular das palavras e dos manuscritos musicais, permite imaginar as múltiplas extensões de seu pensamento. Nada está pronto, o livro é um processo, sem começo, meio ou fim. Nenhum sistema de seleção do material foi adotado e o autor não faz qualquer julgamento de valor.

Um precedente para a ausência de informação que caracteriza este livro é o aquário contemporâneo (deixou de ser um corredor escuro com cada espécie em seu próprio tanque iluminado separados dos outros e nomeados em latim): uma grande casa de vidro com todos os peixes nela nadando como em um oceano. (CAGE, 1969: 04, tradução nossa).

3. Considerações finais

Os livros de Cage, como sua música, são imprevisíveis e indefiníveis. Em todos, há um conjunto de diferentes eventos, às vezes, simultâneos. Movimento, inquietude e agitação; mas também a calma, contemplação e o êxtase. Conhecer a obra de Cage é lidar com um tipo específico de percepção. Em *Notations*, podemos perceber o profundo interesse do compositor pelas diferentes formas e possibilidades de notação musical. Um alfabeto, transitando entre o preciso e o impreciso. *Notations*, não é só um compilado de manuscritos musicais, é uma miscelânea de músicas e palavras, um complexo de idiomas.

Um dia eu disse que escrever a música não é o mesmo que executá-la, nem como ouvi-la. Estas são três coisas completamente diferentes. O que você ouve, o que vem para escrever, são coisas absolutamente diferentes do fato de que eu era capaz de escrever. Para haver uma conexão, eu teria que subir no palco e começar a escrever na sua frente. Isso foi o que eu fiz ontem à noite! Mas se você ouvir algo diferente do que eu escrevo, não vejo traição nisso. Há simplesmente uma falta de relacionamento onde havia uma vez - talvez - uma conexão... (CAGE apud MACIEL, 2015: 81, tradução nossa).

Referências:

- CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Notations*. Nova York: Something Else Press, 1969.
- CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre a morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Campinas. 197f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Seis passos pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOOVER, Kathleen. *Virgin Thompson 1959*.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2. ed. Nova York: Routledge, 2003.
- MACIEL, Adriana Sucena. *Ou aquilo a que chamamos de arte*. Rio de Janeiro. 201f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *A história da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim de. *Poética da experiência: uma investigação sobre indeterminismo na música*. Salvador. 161f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2008.
- PEARLMAN, Ellen. Entrevista de Alison Knowles de Ellen Pearlman em Jul. – Out. 2001. Nova York. Registro por escrito. Nova York. Disponível em <<http://www.brooklynrail.org/2002/01/art/interviews-with-alison-knowles-july-october-2001-new-york-city>>. Acesso em 03 de fev. 2016.

SILVERMAN, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

STATHACO, Chrysanne. Entrevista de Alison Knowles de Chrysanne Stathaco em 16 de set. 2013. Disponível em <<http://www.mommybysilasandstathacos.com/2013/09/16/a-conversation-with-alison-knowles/>>. Acesso 18 de fev. 2016.

Notas

¹ A *Foundation for Contemporary Performance Arts*, foi fundada por Jasper Johns e John Cage em 1963. Até hoje, mais de 900 artistas visuais têm apoiado o programa, doando pinturas, gravuras, desenhos e esculturas.

² Alison Knowles nasceu em 1933 em Nova York. Conhecida pelo seu trabalho com *soundworks*, instalações, performances e publicações. Além disso, Knowles integra o grupo de vanguarda Fluxus, formalmente fundado em 1962.

³ “Each composer was asked to write about notation, as well. We provided each person with the number of words he/she could use in what they chose to say about notation. An example of that is...let’s say you are given three words to say about notations in the 20th century, so you might say ‘notation is absurd.’ That is three words. The choice was made by the I Ching, up to 64 words like the 64 hexagrams. So some people got to write a great deal. Some people got very angry about being told how many words to use and just didn’t do it.” (KNOWLES apud PEARLMAN, 2012).

⁴ É importante lembrar que John Cage foi aluno de Schoenberg. Este, lhe dava aulas de graça, sob a condição de que Cage devotasse sua vida à música. “Cinco anos mais tarde, quando Schoenberg me perguntou se eu dedicaria minha vida à música, eu disse: ‘Naturalmente’. Depois de ter estudado com ele dois anos, Schoenberg disse: ‘Para escrever música, você precisa ter sensibilidade para harmonia’. Então ele disse que eu sempre encontraria um obstáculo, que seria como se eu chegasse a um muro pelo qual eu não podia passar. Eu disse: ‘Nesse caso, vou dedicar minha vida a bater com a cabeça contra o muro’”. (Cage, 1985: 114).

⁵ “Com o auge da onda indeterminista nos anos 1960, muitas reflexões passaram a ser feitas sobre a abertura nas artes. A abordagem mais célebre do tema é a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, uma coleção de ensaios lançada em 1966. [...] Eco trata da abertura nas artes em geral, mas dá um espaço relativamente grande à música no seu trabalho. Ele recorre a diversas fontes para defender o princípio básico de que todas as formas, nas artes, são abertas, porque a fruição de uma obra jamais poderá ser totalmente determinada na criação. [...]. Não existe algo como uma definição objetiva, no caso da criação e da fruição de arte.” (OLIVEIRA FILHO, 2008, p. 30). Importante frisar que, de acordo com Eco, o conceito de “obra aberta” não é de natureza crítica, mas sim, representante de um modelo hipotético. Assim, a obra aberta é um modelo teórico e independente da existência de obras definidas como “abertas”.

⁶ O termo “processo de montagem”, utilizado por Costa (2009), é entendido aqui como o primeiro contato do intérprete com a partitura, até o resultado final da performance.

⁷ “Além da notação gregoriana, da notação tradicional e da notação da música eletroacústica, hoje têm-se as chamadas notações *aproximadas, roteiro, gráfica e verbal*. Com exceção das notações gregoriana e eletroacústica, há, entre essas outras grafias, uma graduação que parte da intenção de atingir a maior precisão possível (notação tradicional) e chega à maior imprecisão possível (notação verbal). As notações aproximadas e roteiro possuem variáveis graus intermediários e imprecisão e, em algumas obras, encontra-se uma mistura de grafias que torna impossível categorizá-las.” (CAZNÓK, 2003: 62). Para maiores informações, consultar bibliografia.