

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Mateus Felipe Macedo Santos

Intérprete no controle:

Análise de interpretações e obras de Charlotte Moorman na década de
sessenta

SÃO PAULO

2021

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

MATEUS FELIPE MACEDO SANTOS

Intérprete no controle:

Análise de interpretações e obras de Charlotte Moorman na década de
sessenta

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho (UNESP) como
parte dos requisitos para obtenção do
título de Bacharel em Violoncelo, sob
Orientação: Prof. Dra. Lia Vera
Tomás.

**São Paulo,
20 de dezembro de 2021**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.

Dados fornecidos pelo autor.

S237i	Santos, Mateus Felipe Macedo, 1997- Intérprete no controle : análise de interpretações e obras de Charlotte Moorman na década de sessenta / Mateus Felipe Macedo Santos. - São Paulo, 2021. 34 f. : il. Orientadora: Prof.^a Dra. Lia Vera Tomás Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Violoncelistas. 2. Música - Execução. 3. Instrumentos de corda e arco. 4. Música experimental. I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 787.4
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MATEUS FELIPE MACEDO SANTOS

INTÉRPRETE NO CONTROLE:

Análise de interpretações e obras de Charlotte Moorman na década de sessenta

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho (UNESP) como
parte dos requisitos para obtenção do
título de Bacharel em Violoncelo, sob
Orientação: Prof. Dra. Lia Vera
Tomás.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 13/01/2022

Banca Examinadora:



Prof. Dra. Lia Vera Tomás

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, Departamento de
Música



Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, Departamento de
Música

Agradecimentos

Agradeço à Charlotte Moorman por sua trajetória inspiradora;

À Lia Vera Tomás pela orientação, atenção e por me apresentar Charlotte Moorman;

Aos meus pais por sempre me instigar a perseguir a educação;

À Beatriz dos Santos Pereira por todas as conversas e trocas durante a pesquisa deste trabalho;

Aos meus amigos, Ana Guariglia, Fernando Santiago, Martim Gueller e Pablo Sales, pelas conversas e debates durante a graduação, que foram fundamentais para o ponto de partida e concepção deste trabalho.

À Dona Nilza e Seu Ademir, que juntos criaram um dos melhores lugares que o mundo já viu, que me proporcionou diversas alegrias e refúgio para as tristezas, não só para mim, mas para uma boa parte da comunidade do Instituto de Artes.

Resumo

“Intérprete no controle: Análise de interpretações e obras de Charlotte Moorman na década de sessenta” é um trabalho com o objetivo de analisar interpretações feitas por Charlotte Moorman (1933-1991) no começo de sua carreira dentro da música nova e obras em que atuou como colaboradora na criação e interpretação. Podendo-se observar e comentar suas ações como uma intérprete que transitou entre uma interpretação da educação clássica, para uma interpretação que a música nova a provocou pensar.

Palavras-chave: Charlotte Moorman; Nam June Paik; Performance; Música nova; Violoncelo.

Abstract

“Interpreter in Control: Analysis of Interpretations and Works by Charlotte Moorman in the Sixties” is a work with the objective of analyzing interpretations made by Charlotte Moorman at the beginning of her career within new music and works in which she collaborated as a creator and interpreter. Thus, being able to observe and comment on her actions as an interpreter who transitioned from an interpretation of classical education to an interpretation that new music provoked her to think.

Keywords: Charlotte Moorman; Nam June Paik; Performance; New music; Cello.

Lista de Figuras

Figura 1 – Excerto da partitura <i>26'1.499"</i> , de John Cage.	16
Figura 2 - Foto de Charlotte Moorman apresentando a peça <i>162.06</i> , com o compositor John Cage ao lado.	18
Figura 3 – Foto de Charlotte Moorman e Nam June Paik durante performance de <i>Human Cello</i> .	20
Figura 4 - Fotografia de Moorman durante performance de <i>Human Cello</i> , na Europa, em 1965.	22
Figura 5 - Poster da estréia da <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	26
Figura 6 - Excerto da partitura <i>Aria 2</i> , da <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	27
Figura 7 - Fotografia da performance da <i>Aria 1</i> , da <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	28
Figura 8 - Foto da performance de <i>Aria 2</i> , <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	29
Figura 9 - Fotografia da performance de <i>Aria 3</i> , <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	30
Figura 10 - Registro da performance da <i>Aria 4</i> , <i>Opera Sextronique</i> , de Paik e Moorman.	31

Sumário

1 Introdução	10
1.1 Charlotte Moorman - uma artista entre o passado e o futuro	10
1.2 A pesquisa e os capítulos	13
2 A obra <i>26'1.1499</i> e Charlotte Moorman	15
2.1 A obra <i>162.06" for a string player</i> (1963)	16
2.2 Um “anti-dueto” - <i>6 avant-garde concerts</i> (1963).....	18
2.3 “ <i>Human Cello</i> ” – E.U.A. (1965).....	20
2.4 “ <i>Human Cello</i> ” – Europa (1965)	21
3 <i>Opera Sextronique</i> : duas versões contínuas entre si	23
3.1 <i>Aria 1</i>	28
3.2 <i>Aria 2</i>	29
3.3 <i>Aria 3</i>	30
3.4 <i>Aria 4</i>	31
4 Conclusão	32
Referências Bibliográficas.....	34

1 Introdução

1.1 Charlotte Moorman - uma artista entre o passado e o futuro

Charlotte Moorman (1933-1991) antes de tudo é uma artista cuja experimentação é parte fundamental do seu processo artístico. Esteve em forte atividade durante os anos de 1960 e 1980, se relacionando com diversos nichos artísticos ligados às ideias de música nova e a artistas descendentes de campos mistos que, com diferentes abordagens, iam constituindo o que hoje chamamos de performance (incluindo suas subdivisões e diversas definições). Seus principais legados são os quinze festivais *avant-gardes* anuais que organizou na cidade de Nova York entre 1963 e 1980. Seu objetivo era oferecer um espaço para apresentações de trabalhos artísticos e ao público, espontâneo ou não, a oportunidade de se deparar com o que há de novo no mundo da Arte.

Moorman definiu sua atuação como “algo do hoje, não do futuro” e entendeu que um de seus deveres enquanto artista se entrelaça em tratar do seu presente:

‘Eu daria qualquer coisa para ter sido a primeira a tocar o concerto duplo de Brahms’ ela afirmou. ‘Mas como não posso fazer isso, estou satisfeita e empolgada em tocar a mais nova e mais empolgante música do nosso tempo. Na verdade, é pelo que eu vivo’ ^{1,2} (Rothfuss, 2014, p. 3)

Formada a partir de um aprendizado tradicional dentro do circuito da música erudita, Charlotte Moorman aprendeu violoncelo no interior do Arkansas, fez sua graduação em violoncelo no estado ao lado, Louisiana, e seu mestrado no Texas. É notável que Moorman estava longe dos grandes centros urbanos, onde a arte de vanguarda tende a eclodir, e de acordo com registros, seu repertório foi basicamente formado por peças dentro do período romântico. Somente quando chega a Nova York para estudar na *Juilliard School* com o violoncelista Leonard Rose (1918-1984), é que finalmente começa a ouvir e ver obras que estavam fora dos padrões até então ensinados, e principalmente, conhecer quem as produz.

¹ As traduções em língua portuguesa são do autor, exceto aquelas citadas na bibliografia.

² Texto original: “ ‘I would give anything to have been the first to perform Brahms’s Double Concerto,’ she asserted. ‘Since I couldn’t do that, I am satisfied and thrilled to play the newest and most exciting music of our time. In fact, it’s what I live for’ ”

Na arte, os encontros e trocas têm uma relevância muito grande no rumo de cada artista, e não foi diferente com Charlotte Moorman. Em 1961, começou a trabalhar com Norman Seaman (1923-2009), produtor erradicado em Nova York. A partir dessa colaboração, pode aprender o ofício de produzir uma apresentação. Seu colega Kenji Kobayashi (1933-) a pediu que organizasse seu recital de formatura com peças que faziam parte do movimento música nova, levando Moorman a ter um contato mais próximo com esse repertório. Um tempo depois, Kobayashi a convidou para assistir um concerto de música nova, instigando Moorman a entender mais sobre a esse repertório. No que diz respeito aos contatos, foi solicitado à artista que organizasse apresentações solo para compositores.

A partir desse ponto, Moorman começa a participar de um circuito de artistas multimídia, compositores e intérpretes. A princípio, como organizadora e depois, como artista, se apresentando com Yoko Ono (1933-) e executando obras de La Monte Young (1935-) e Earle Brown (1926-2002).

Moorman atinge um dos pontos culminantes de sua carreira, seu primeiro recital solo em 1993. Dentre o repertório apresentado, está a peça de John Cage *26 '1.1499'* (1955), uma peça que provoca em Charlotte novas formas de perceber a música e se entender como intérprete. Meses após seu recital, organiza com Seaman o primeiro de seus festivais.

Outro ponto importante em sua carreira foi seu contato com Nam June Paik (1932-2006). Em um encontro proporcionado por Karlheinz Stockhausen (1928-2007), quando questionado por Moorman sobre a realização de sua peça *Originale* (1961) em um de seus festivais. Stockhausen autoriza a performance da obra, mas aconselha a convidar Nam June Paik como parceiro. Juntos, Moorman e Paik tiveram uma colaboração extensa e ruidosa, nas quais ambos elaboraram criações artísticas que exploravam limites na arte.

Moorman, com ou sem Paik, era emblemática na arte e na sua personalidade, ou ainda, acreditamos que existia uma roupagem com o intuito de misturar o fazer artístico, suas apresentações e sua vida fora do palco. Combinando diferentes aspectos de Charlotte com uma mesma linha de pensamento e continuidade inseparável entre uma personagem e a pessoa real, elaborando uma *persona* que conseguisse sustentar o viés artístico provocador. Na apresentação colaborativa com Paik da *Opera Sextronique* (1967), Moorman foi presa no meio das *Árias*³ 2 e 3, por ficar nua da cintura para cima. A artista teve que enfrentar um processo jurídico durante um ano para comprovar suas intenções artísticas. Mesmo após ser

³ movimentos

inocentada das acusações, foi apelidada pelos jornais como *Topless Cellist*, apelido que virou uma marca por todos os lugares em que ela fosse.

Uma de suas características mais fortes era a defesa dessa Arte Nova, fosse com seus festivais, fosse com suas interpretações. Sobre este aspecto, Susan Sontag (1933-2004) escreve:

Ninguém jamais conseguirá reencontrar aquela inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava justificar a si mesma, quando não se perguntava o que uma obra de arte **dizia**, porque se sabia (ou se pensava saber) o que ela **fazia**. A partir de agora e enquanto existir a consciência, estamos presos à tarefa de defender a arte. Podemos apenas objetar contra tal ou tal meio de defesa. Na verdade, temos a obrigação de derrubar qualquer meio de defesa e justificação da arte que se torne especialmente obtuso, opressivo ou insensível às necessidades e práticas contemporâneas. (Sontag, 1964, p.17, grifos do autor)

E talvez este fosse um dos objetivos de Moorman, independente de seu senso crítico em relação às obras: defender que essas peças fossem vistas, sentidas e experienciadas. Ou ainda, criar um espaço para debate.

Charlotte Moorman trabalhou com um escopo amplo de artistas, cada um com uma peculiaridade, possibilitando-a experimentar outros fazeres artísticos. Trabalhou brevemente com o Grupo *Fluxus*, mas sua visão do que os *happenings* poderiam ser causou uma inimizade entre Moorman e George Maciunas (1931-1978). Por sua vez, Maciunas proíbe qualquer membro do *Fluxus* de se apresentar em festivais organizados por Charlotte.

Trabalhou também com Jim McWilliams (1937-2021), Giuseppe Chiari (1926-2007), Takehisa Kosugi (1938-2018), Joseph Beuys (1921-1986), entre outros. Nesses trabalhos, Charlotte se mantém no lugar de intérprete, porém, esses trabalhos se tornavam cada vez mais exploratórios, com novas formas de ver e pensar a arte, levando a novas formas de execução e modificando a relação do executor da ideia, o intérprete, com quem a pensou, o compositor. Apesar de se entender como intérprete, Moorman não se moldou ao material, fez o material moldar-se a ela: suas ideias, suas visões e como entendia esse material no seu presente.

A crítica às guerras e sua violência foi um dos assuntos mais explorados nessas intervenções em obras pré-concebidas. Como por exemplo, quando interpreta a peça 26 '1.1499' de John Cage, inserindo uma bomba com cordas no lugar do violoncelo. Mas, como boa parte dos artistas deste século, o acontecimento único das apresentações tinha grande importância e com isso, cada apresentação possuía um aspecto novo que refletia o espaço desta apresentação. A esse respeito, Charlotte Moorman comenta:

Eu toquei a peça *Per Arco de Chiari* em vários países, mas dessa vez eu tenho uma sensação estranha. Eu estou no país alemão que estava bombardeando a Itália na fita magnética. Você

reconhece esse som? VIATNÃ, REPÚBLICA DOMINICANA, MISSISSIPI. Eu não consigo parar de chorar. (Piekut, 2011, p. 165). ⁴

Peculiar, Charlotte Moorman se permitiu parar de apenas executar um material, e começar a pensá-lo, intervir, e organizar possibilidades para que esses e outros materiais pudessem alcançar pessoas que lhes permitissem ativá-los.

1.2 A pesquisa e os capítulos

As apresentações foram o objeto privilegiado de análise. Foi observada cada apresentação a partir do mesmo material e suas mutações. Adentrando na estrutura e nas formas que Charlotte Moorman intervinha, experimentando a sobreposição de linguagens e como essas apresentações afetaram o seu meio. O desafio está compreender a interpretação como parte de um processo após a constituição de um material que possibilita se moldar a favor de quem o interpreta, cabendo a quem o possui, a oportunidade de momentaneamente trabalhá-lo com as ideias de seu autor e com as suas próprias ideias originais. O objetivo dessas interpretações não é a descaracterização da obra original, mas proposta de uma nova forma de observá-la, já que o material não é absoluto e pode sempre ser apresentado em sua integralidade novamente.

Foram selecionadas obras apresentadas no início da carreira de Moorman na música nova entre os anos de 1963 e 1970, para podermos observar a transição entre o seguir estrito e as mutações que um mesmo material pode tomar, conforme a artista os trabalha. Além disso, priorizamos apresentações que tivessem um escopo maior de informações sobre o ocorrido, ou seja, as apresentações citadas na pesquisa não foram as únicas e nem tão pouco as últimas, porém, foram as que possuísem materiais pertinentes que permitiram uma imagem mais completa dos acontecimentos.

No primeiro capítulo, tratamos das apresentações feitas por Moorman na obra *26'1.1499* de John Cage. A peça foi uma das que mais sofreu alterações, e ao mesmo tempo, uma das que mais a acompanhou. Cage não concordou com as alterações realizadas, por acreditar que elas descaracterizavam sua peça, questionando até se ainda era a peça que compôs. A peculiaridade das intervenções propostas por Moorman nessa obra está nas

⁴ “I have played Chiari’s Per Arco in many countries but this time I have quite a strange feeling because I [am] in the german country that is bombing Italy in the tape. Do you recognize your sound? VIETNAM DOMICAN REPUBLIC MISSISSIPPI!!!”

mudanças dos materiais sonoros, extrapolando as sessões em que esse tipo de alteração é indicada na partitura. Moorman mudava a fonte sonora, mas não o gesto que gerava o som.

No segundo capítulo, o assunto é como a *Opera Sextronique* pôde tomar caminhos diferentes entre sua data de estréia e a segunda apresentação, na Alemanha. Tendo em vista a prisão de Moorman, a presença de Paik e como a ópera ocorre, só sendo completa um ano depois de sua estréia.

A conclusão contemplou o que permitiu que Charlotte Moorman se desvencilhasse da escola clássica que a formou e elaborasse uma nova forma de entender seu papel como intérprete. Podendo assim, trabalhar sob uma perspectiva criativa, com novas escutas e interpretações de obras artísticas.

2 A obra 26'1.1499 e Charlotte Moorman

A peça 26'1.1499" para um músico de cordas friccionadas, foi composta pelo compositor John Cage entre os anos de 1953 e 1955. A peça dá liberdade ao pensamento do intérprete dentro das opções que a partitura oferece (Rothfuss, 2014, p. 63), por exemplo, o músico pode escolher ferramentas, objetos, sons e outras possibilidades que ocupem um vácuo sonoro proposto pelo compositor. Assim, cabe ao músico a responsabilidade de montar a peça e a liberdade de escolher qual será a fonte sonora que dará origem ao material e os trechos específicos propostos pelo compositor.

Este trabalho faz parte do projeto 'As Dez Mil Coisas'. É um trabalho gráfico, onde o espaço é igual ao tempo. Ele incorpora 5 trabalhos anteriores de Cage: 57'2" para um músico de Cordas Friccionadas, 1'5 1/2" para um músico de Cordas Friccionadas, 1'1/2" para um músico de Cordas Friccionadas, 1'18" para um músico de Cordas Friccionadas e 1'14" para um músico de Cordas Friccionadas. Pode ser executada com 27'10,554" por um Percussionista, 31'57,9864" por um Pianista, 34'46,776" por um Pianista e 45' por um Orador, seja como um solo ou para formar uma peça de conjunto, com qualquer combinação de pianistas, músicos de cordas friccionadas, percussionistas e orador. A estrutura rítmica é 3-7-2-5-11. Os meios de composição eram operações casuais e o uso de imperfeições encontradas no papel em que a obra foi escrita.⁵ (Rothfuss, 2014, p. 63)

Dentre todos os trabalhos executados por Charlotte Moorman no período da sua carreira, 26'1.1499" foi executada durante um período considerável, existindo registros de sua execução até suas últimas apresentações nos anos 80. Com isso, 26'1.1499" acaba sofrendo alterações contínuas pela artista conforme sua visão de execução muda, transformando o material de acordo com o pensamento dela sobre a arte da sua época (década de 60-80). Moorman apreciava muito esse material composto por Cage e compartilhava seus pensamentos sobre sons-música e música experimental. O ruído e a organização dos sons foram, dentre outros, assuntos levantados e discutidos por Cage em suas obras e palestras. Dentro desta música, Cage traz consigo ideias críticas sobre a prática musical, propondo que o futuro está sendo atrelado a fazer a arte do passado de forma mais tecnológica ou mais futurista, confrontando os pensamentos padronizados e estruturais que definiam música apenas como padrões estilísticos remanescentes da música européia. E em

⁵ "This work is part of 'The Ten Thousand Things' project. It is a graph work, wherein space is equal to time. It incorporates 5 earlier Cage works: 57'2" for a String Player, 1'5 1/2" for a String Player, 1'1/2" for a String Player, 1'18" for a String Player, and 1'14" for a String Player. It may be performed with 27'10.554" for a Percussionist, 31'57.9864" for a Pianist, 34'46.776" for a Pianist, and 45' for a Speaker, either as a solo or to form an ensemble piece for any combination of pianists, string players, percussionists, and speaker. The rhythmic structure is 3-7-2-5-11. The compositional means were chance operations and the use of imperfections found in the paper upon which the work was written."

Disponível em: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=13; acessado em 07/11/2021.

relação ao papel do compositor, pensa que o autor da música nova deve se permitir a perda de controle do seu som (ou deixar o som ser livre) para assim, alcançar novas possibilidades sonoras.

Aproximando-se desse material de John Cage, Charlotte Moorman pode descobrir a música do seu tempo e discutir novas perspectivas relacionadas à execução. É nesse ponto que começa a divergir de Cage: ela passa a incorporar novos elementos além dos sonoros ao material elaborado previamente e questiona a própria ideia de liberdade e perda de controle como parâmetros composicionais.

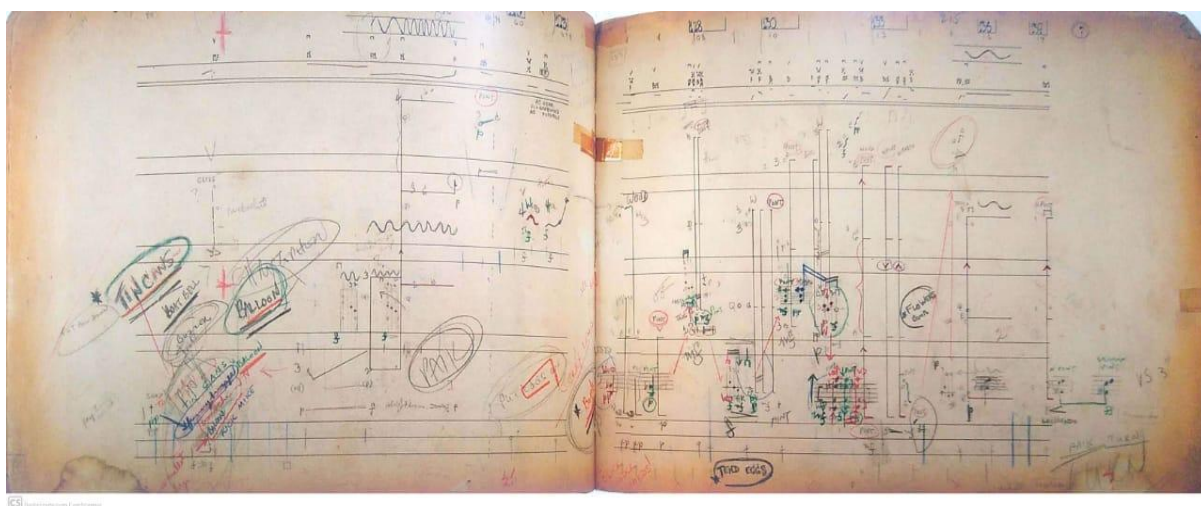


Figura 1 – Excerto da partitura *26'1.499"*, de John Cage.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 212-213

2.1 A obra *162.06" for a string player* (1963)

Como a nomenclatura dessa obra é atrelada à duração da performance, o título da obra altera-se de acordo com a quantidade de tempo em que é executada, de acordo com a própria indicação de tempo estipulada por John Cage, na apresentação dessa obra, Charlotte Moorman realiza *162.06"* em cordas friccionadas.

Existem dois registros de performance dessa obra por Moorman em 1963. O primeiro (realizado em 15 de abril de 1963) é do seu primeiro recital solo, composto apenas com peças do repertório do século XX, e o segundo (realizado dia 20 ou 21 de agosto de 1963), é do primeiro dos quinze festivais anuais que ela viria a organizar e participar na cidade de Nova York, Estados Unidos da América, como já comentamos, são festivais inteiramente

voltados para a amostragem da arte denominada de vanguarda⁶. Para a análise da performance, foi utilizada a segunda apresentação, com registro em vídeo.

Na performance registrada em vídeo, antes mesmo de iniciar a performance, chama atenção um tecido que foi amarrado em volta do violoncelo, pressionando as cordas na região final do espelho. Moorman começa a peça batendo no tampo do *cello* na dinâmica forte; em seguida, bate com o arco em uma placa de metal; toca acordes no instrumento e faz som passando o arco na região entre o cavalete e o estandarte; *pizzicato* e, novamente, um tapa no tampo com a mão esquerda, na dinâmica piano; mais um som utilizando as cordas do *cello* e agora, joga em uma certa distância um prato de bateria deixando-o soar até o silêncio ser retomado; em seguida, sopra um apito, toca um *pizzicato*, assopra novamente o apito e mais um *pizzicato* acontece; faz com o arco uma sequência rápida, sonoramente grave e ruidosa pressionando as cordas dó e sol, e em seguida, leva o arco novamente a região entre cavalete e estandarte, ao fim, bate na placa de metal e realiza um *pizzicato* na região aguda; agora segue com um *glissando* descendente na corda dó, realiza uma sequência de notas no violoncelo e um *glissando*, que lembra o *glissando* anterior na corda dó; assopra o apito novamente, circula o pé direito numa lixa, toca na região entre cavalete e estandarte; toca no violoncelo um *pizzicato* e depois, um *pizzicato* com *glissando* na corda lá, um novo *pizzicato* em um registro grave, e rapidamente faz som, mas dessa vez, o ruído é a partir da região entre o cavalete e o estandarte; *pizzicato* em um registro grave, e novamente, o pé direito passando na lixa; bate com a ponta do arco na placa de metal; lixa com o pé em piano e bate na placa de metal; martela (com um martelo) o que parece ser um bumbo, ruídos no registro agudo do violoncelo, depois no registro médio; depois faz um *col legno* (bate nas cordas com a parte de madeira do arco), realiza um *pizzicato* no registro grave e rapidamente, volta para a região entre o cavalete e estandarte, em seguida estoura um balão; *staccato* com a ponta do arco, fazendo um *glissando* em *ponticello*, depois, um novo *glissando* em forte-descendente na corda dó, que torna-se ascendente, voltando mais uma vez e para no meio do caminho; faz uma corda dupla com as cordas sol e dó duas vezes; um *glissando* rápido descendente e do mesmo ponto, parte para um *glissando* ascendente; Moorman termina a peça largando os braços, encarando a câmera como quem parece ter acabado de agredir alguém.⁷

⁶ O primeiro festival organizado por Moorman aconteceu nas datas 20-21, 27-28 de agosto e 3-4 de setembro, em 1963.

⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3DCxtDzEi0>. Acessado em: 15/04/2021

Nessa apresentação específica, John Cage está ao seu lado, auxiliando-a a pegar objetos e a virar as páginas. Sendo uma peça solo, não é admissível que outra pessoa faça sons externos aos do *cello*. A peça propõe uma construção de sonoridade ampla, que se expande para além do alcance que um instrumentista de cordas tradicional. Considerando que é uma peça para músicos de cordas friccionadas, a dificuldade é elevada com a movimentação de instrumentos grandes como o violoncelo, no caso de Charlotte Moorman, e o contrabaixo. Pensando em sua “organização de sons”, John Cage provoca com essa obra uma nova forma de se pensar o que é som, questiona o que é estudar uma partitura que não está terminada e cabe ao músico, com suas referências e experiências, montar e finalizar essa organização sonora.



Figura 2 - Foto de Charlotte Moorman apresentando a peça *162.06*, com o compositor John Cage ao lado.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 74

2.2 Um “anti-dueto” - *6 avant-garde concerts* (1963)

No dia 3 de setembro de 1963, no que seria primeiro dos 15 festivais organizados por Moorman, a artista se une ao pianista David Tudor (1926-1966) numa apresentação do conjunto “anti-dueto” (Rothfuss, 2014, p.74). Onde enquanto David Tudor toca a peça *34’46.776”* para piano, Charlotte toca ao mesmo tempo *26’1.1499”*, com o violoncelo. A ideia partiu do próprio John Cage, quando questionado por Moorman sobre a possibilidade de utilizar uma fita magnética (com sons pré-gravados) enquanto tocava a peça, Cage então, sugere que a peça pode ser tocada com David Tudor.

Havia apenas uma nota sobre o concerto em 3 de setembro de Moorman. Winthrop Sargeant, escrevendo para o *The New Yorker*, foi educado e desdenhoso. Ele confessou ‘um pouco envergonhado’ que não foi capaz de diferenciar uma peça da outra. ‘Elas pareciam ser compostas de vários assobios e batidas violentas no violoncelo, com batidas desconexas no piano quando ele [piano] estava presente, e todos pareciam obra da mesma mente criativa.’ Sobre o dueto de Moorman e Tudor, ele escreveu:

‘Tecnologicamente, como na maioria dos trabalhos de Cage, esse era um **lulu** [qualquer pessoa ou coisa notável ou excelente]. O Sr. Tudor lendo uma partitura que se assemelhava a um talão de cheques, foi equipado com 15 ou 20 variadas baquetas [de bateria], e seu piano com pedras ou objetos que pareciam pedras. De vez em quando, ele levantava e observava atentamente o seu interior. Como um motorista de caminhão procurando por uma vela de ignição defeituosa. Ambos, ele e a srta. Moorman assopravam apitos de tempos em tempos, e vários balões infantis eram estourados com estalos altos. Em um momento, a srta. Moorman jogou um prato de bateria no meio do palco, onde aterrissou com uma colisão imponente’.⁸ (Rothfuss, 2014, p. 74, grifo nosso)

Nessa apresentação, é importante ressaltar o fator experimental. Independente de considerações positivas ou negativas do resultado sonoro, o acontecimento em que estava inserido, permite ir muito além do que estava sobre o palco. Se para Cage, um fator de importância era a liberdade do músico dentro da peça “*Dez mil coisas*”, o ponto que Moorman e Tudor chegaram é um vislumbre intenso do que viria no futuro, com os conceitos de performance que já estavam surgindo. Especialmente, no sentido de abandonar estruturas mercadológicas de comércio de obras, entendendo a performance como uma espécie de refúgio para alguns artistas. Essa obra não foi filmada e não houve qualquer outro registro além do apresentado, o que a torna impossível de se repetir ou reproduzir.

Sobre essa execução, Earl Brown comentou que: “Eu não acho que todos os trabalhos performados foram ótimos, ou que as performances foram ótimas. Mas um festival deveria apresentar o que está acontecendo, e nesse sentido foi um sucesso. Nós estamos oferecendo um conceito de galeria, não um conceito de museu.”⁹ (Rothfuss, 2014, p. 80)

⁸ “There was only one review of Moorman's September 3 concert. Winthrop Sargeant, writing for the *New Yorker*, was polite, if dismissive. He confessed, ‘with some shame’, that he was unable to tell one piece from another. ‘They all seemed to be made up of various hoots and swoops on the cello, with disconnected thumpings on the piano when it was present, and they all sounded like the work of the same creative mind.’ Of the moorman-tudor duet, he wrote:

Technologically, like most Cage works, this one was a lulu. Mr. Tudor, reading from a score that resembled a checkbook, was equipped with fifteen or twenty varieties of drumstick, and his piano with rocks-or objects that looked like rocks. Every once in a while, he would rise and peer into its interior, like a truck driver looking for a defective sparkplug. Both he and Miss Moorman blew whistles from time to time, and several children's balloons were burst with loud pops. At one point, Miss Moorman hurled a cymbal into the middle of the stage floor, where it landed with an imposing crash.”

⁹ “I don't think all of the works performed were great, or that all of the performances were great. But a festival should present what is going on, and in this sense it was a success. We are offering a gallery concept, not a museum concept”

2.3 “*Human Cello*” – E.U.A. (1965)

A convite de Jim McWilliams, Charlotte Moorman e Nam June Paik prepararam um repertório para se apresentarem numa série de concertos experimentais organizados por McWilliams, no *Philadelphia College of Art*, onde atuava como professor. Moorman decide utilizar o mesmo repertório que preparou no ano anterior para o festival *avant-garde* de 1964, incluindo a peça 26'1.1499”. Como os dois já estavam trabalhando a cerca de 1 ano juntos e possuíam uma parceria estabelecida, Paik se sentiu à vontade para intervir na performance de Charlotte e sugerir a substituição do *cello* por ele mesmo num trecho.

Em um determinado momento da peça Moorman coloca seu violoncelo de lado, e Paik, que tinha se despidido acima da cintura, ajoelha entre as coxas e estica uma única corda de violoncelo ao longo de suas costas. Ele pressionava seu rosto contra os seios dela [Moorman] enquanto ela batia, dedilhava e tocava com o arco a corda, batendo fortemente nas costas dele uma ou duas vezes como se ele fosse seu instrumento.¹⁰ (Rothfuss, 2014, p. 113)



Figura 3 – Foto de Charlotte Moorman e Nam June Paik durante performance de *Human Cello*.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 114

Em seus anos de trabalho em conjunto, Paik e Moorman começaram a provocar os limites de ações dentro do contexto experimental sonoro. Seus trabalhos provocavam estranhezas sonoras e visuais, dentre elas, a nudez, o sexo e a própria violoncelista, Moorman. Essa execução de *Human Cello* aconteceu no aniversário de 10 anos do início da guerra entre Estados Unidos da América e o Vietnã, simultaneamente, havia uma grande

¹⁰ “At a given point in the piece moorman put her cello aside, and Paik, who had stripped to the waist, knelt between her thighs and stretched a single cello string taut along the length of his back. He pressed his face into her bosom as she slapped, plucked, and bowed the string, thumping him soundly on the back once or twice as if he were her instrument”

tensão nas políticas migratórias americanas, que excluía o povo asiático. Sendo assim, é possível observar essa execução como ponto de partida sobre o aspecto libertário de quem a performa. Ao utilizar um corpo asiático como um instrumento, um objeto, que se submete a violoncelista, uma americana, provoca alusão a ação opressiva que preconiza a submissão de quaisquer pessoas que não sejam idênticas aquelas que oprimem: tudo e todos que se ressaltem pela diferença, estarão submetidos a perda identitária ou mesmo perda de humanidade.

Apesar do pensamento sobre o experimentalismo e liberdade interpretativa que Cage possuía em suas obras, a execução não o agradou e disse:

O envolvimento de Paik, com sexo, introduzindo isso em música não conduz para sons sendo sons (...) Eu tenho certeza de que a performance dele com Charlotte Moorman da minha 26'1.1499" para um músico de cordas friccionadas não é fiel a notação, que liberdades são tomadas em favor das ações invés de eventos sonoros no tempo.¹¹ (Rothfuss, 2014, p. 113-114)

Joan Rothfuss acrescenta logo após essa citação de Cage:

Deixando de lado essa caracterização intrigante feita por Cage de '*Human Cello*' como uma performance '**sua**' [Paik], ¹²a observação é correta. Privilegiar ações corpóreas acima do som foi exatamente o ponto de '*Human Cello*'.¹³ (Rothfuss, 2014, p.114, grifo nosso)

2.4 "*Human Cello*" – Europa (1965)

Neste mesmo ano, Charlotte Moorman e Nam June Paik fizeram uma turnê pela Europa levando algumas de suas apresentações que estavam ecoando pelo mundo, e dentre elas, a polêmica 26'1.1499" ou *Human Cello*¹⁴.

Até o momento, a peça em sua estrutura já havia sofrido alterações, até mesmo o instrumento sofreu alterações. Uma das novidades foi a troca de vestuário que Charlotte Moorman utilizava: sua roupa de concerto usual foi substituída por um plástico transparente que a envolvia do pescoço ao tornozelo, expondo sua nudez intencionalmente. Conforme a turnê progredia, mais mudanças estruturais foram acontecendo:

Conforme a turnê deles continuava, a interpretação de Moorman da peça de Cage tornou-se mais e mais sugestiva sexualmente. Nesse tempo ela performou no *24 Hours* onde estava incluso no segmento *Human Cello*, o estouro de camisinhas infladas, gritos ao vivo, e os sons

¹¹ "Paik 's involvement with sex, introducing it into music does not conduct towards sounds being sounds (...) I am sure that his performance with Charlotte Moorman of my 26'1.1499 for a string player is not faithful to the notation that the liberties taken in favor of actions rather than sounds events in time".

¹² O pesquisador não considera a performance pertencente somente à Paik, mas uma colaboração entre o artista e Moorman, pois ela também faz parte da criação da performance.

¹³ "Leaving aside Cage 's puzzling characterization of Human Cello as 'his' performance, the observation is correct. Privileging bodily actions over sound was exactly the point of Human Cello".

¹⁴ Deixaremos a nomenclatura da apresentação aberta

de fita de gatos no cio e seus próprios [Charlotte Moorman] gemidos orgásticos.¹⁵ (Rothfuss, 2014, p. 128)



Figura 4 - Fotografia de Moorman durante performance de *Human Cello*, na Europa, em 1965.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 124

O que é ofertado ao público já não é mais apenas o estranhamento sonoro, mas também o choque com as formas convencionais do próprio músico se apresentar no palco. Paik acreditava que o sexo não deveria estar fora da música. E como podemos notar, ou se imaginar por meio dos sons descritos, a sexualidade em cena era muito mais do que apenas sugestiva. Porém, ainda assim, chama atenção o fato de a sexualidade, e mais especificamente, o som do prazer, ter sido colocado como um objeto sonoro pertencente à peça, seguindo livremente as indicações da partitura. Em conjunto, a própria imagem da Charlotte Moorman nos faz refletir a respeito da percepção do público, e como a atenção do som pode tanto ser perdida como ressaltada por diversos estímulos que não necessariamente sonoros.

¹⁵ “As their tour continued, Moorman’s rendition of the Cage piece became more and more sexually suggestive. By the time she performed it at 24 Hours it included, in addition to the Human cello segment, the popping of inflated condoms, live screams, and the tape sounds of cats in estrus and her own orgasmic moans”

3 *Opera Sextronique*: duas versões contínuas entre si

A *Opera Sextronique* é uma versão revisada e expandida (Rothfuss, 2014, p. 175) de outra obra, a sonata *Only for adults*, composta por Nam June Paik em parceria e performance com Charlotte Moorman. Falaremos aqui das duas vezes em que essa obra foi realizada: a primeira em 1967, Nova York, nos E.U.A., e a segunda em 1968, Dusseldorf, na Alemanha.

Nos anos de realização da “*Opera Sextronique*”, os Estados Unidos passavam por novas estruturas sociais. Três anos antes da performance, a lei dos direitos civis foi aprovada (1964), a guerra do Vietnã completava 12 anos, e teria mais 8 anos pela frente (1955-1975), além das pautas de grupos feministas estarem ecoando pelo país inteiro. Apenas estes três eventos juntos, já eram motivos de divergência por todo país. Juntando estes e outros fatores, temos diversas tensões sociais diversificadas por várias regiões nacionais e internacionais. E a arte de vanguarda desse período, o que faz com isso nas mãos? Ao que diz respeito a Charlotte Moorman e Nam June Paik, tende a ser um *coquetel molotov* jogado em uma vidraça trincada.

Paik e Moorman possuíam em suas obras a tendência da provocação. Isso é música? Isso é performance? Isso é Arte? Essas podem ser questões usuais para o público geral de suas obras. Essencialmente, boa parte dessas peças abstratas desejavam provocar uma interpretação do que é apresentado.

9 de fevereiro de 1967, 21h

...Por volta das 9h30 da noite, todas as luzes do teatro e do palco estavam extintas, e a primeira ária da *Opera Sextronique* começou na escuridão esfumada.

O teatro lotado esperava com expectativa que algo acontecesse. Após três longos minutos, o silêncio foi finalmente quebrado pela gravação de um gongo budista. Imediatamente, Moorman entrou pelas asas. Tudo que o público pôde ver na escuridão do teatro foi o brilho do seu ‘biquíni elétrico’. Do qual, na verdade, não era realmente um biquíni, mas três triângulos de tecido suficientemente grandes colados sobre seus seios e virilha, cada um equipado para que o biquíni pudesse ser ligado e desligado por um controle remoto. Paik acendeu as luzes ‘intermitentemente e ritmicamente’ com a música de gongo enquanto se movia em direção a sua cadeira em um ritmo quase imperceptível, levando cinco minutos para caminhar a distância de 2,5 metros.

A música de gongo cessou quando ela se sentou e, ainda na escuridão, começou a tocar um trecho da romântica *Elegia* de Jules Massenet (1872). Neste ponto Paik, vestido com um terno formal, de negócios, deslocou-se para o piano para acompanhá-la [Charlotte] enquanto Kosugi * assumia o controle de luz do biquíni, que piscou e piscou para o público, até o final de *Elegy*. Quando eles terminaram, Paik se aproximou da beira do palco e gritou na escuridão: ‘Está tudo bem, Sr. Policial, podemos continuar?’, o público com vivas e gritos de ‘sim, linda, continue’, foi o que fizeram.

‘*Come out topless*’ instrui a partitura da segunda ária. Por volta das dez horas, as luzes do palco se acenderam e Moorman fez sua entrada vestida apenas com uma saia preta até o chão e sapatinhas pretas. Esta ária também começou com um prólogo de três minutos: uma fita da

International Lullaby (1966) gerada digitalmente por Max Mathews, um engenheiro da Bell Labs e pioneiro do som sintetizado, que Paik conheceu através de James Tenney. A peça de Mathews, que faz uma colagem de uma canção de ninar japonesa tradicional com a ‘*Cradle Song*’ de Franz Schubert, foi seguida pela versão fragmentada de Moorman e Paik, do familiar ‘canção de ninar’ (*Lullaby*) de Brahms. Depois de tocar dois compassos da peça, eles pararam para que Moorman pudesse enfiar a mão na mala surrada ao lado dela em busca de um novo disfarce - uma máscara de gás, talvez, ou óculos de sol, um boné de pano ou uma máscara de carnaval barata. A mala continha também um violino e um ramo de flores frescas, que ela usava como ‘arcos preparados’. Depois de repetir essa sequência várias vezes, Paik prendeu uma hélice de brinquedo movida a bateria a cada um dos mamilos de Moorman. Um membro da platéia mais tarde lembrou que esses ‘objetos giratórios’ fizeram um barulho agradável quando ela se aproximou do violoncelo. Ela concluiu a *Aria 2* jogando suas flores para o público.

A terceira ária deveria ter sido apresentada ‘sem fundo em uma camisa de futebol e capacete’ com uma música dos *Beatles*. Mas antes que ela pudesse sair para tirar a saia, a polícia decidiu que já tinha visto o suficiente (...) ¹⁶ (Rothfuss, 2014, p.179-180)

7 de outubro de 1968

O concerto aconteceu no espaço experimental Lidlraum, de Jorg Immendorff e Cris Reinecke foi anunciado como beneficente. Entre as cem pessoas que se reuniram no pequeno teatro naquela noite estava Ralph Blumenthal, o correspondente do *New York Times* na Alemanha Ocidental. Blumenthal, descreveu o biquíni elétrico na *Aria 1* e as hélices movidas a bateria de *Aria 2*, que estavam ‘presas aos seios [de Moorman] com fita adesiva da cor da pele’. Na *Aria 3*, ele escreveu: ‘Ela se apresentou com uma camisa de futebol americano com número 69 e ombreiras e um capacete de motociclista. Ela estava [...] nua abaixo da cintura.’ Na *Aria 4* ‘a senhorita Moorman tocou uma bomba de mais de um metro como se fosse um violoncelo

¹⁶ “... At around nine-thirty all the house and stage lights were extinguished, and the first aria of Opera Sextronique commenced in the smoky darkness.

The packed house waited expectantly for something to happen. After three long minutes, the silence was finally broken by a recording of a Buddhist gong chime. Immediately, Moorman entered from the wings. All the audience could see in the darkness theater was her twinkling ‘electric bikini’, which was actually not a bikini at all, but three just-big-enough triangles of fabric taped over her breasts and crotch, each fitted with so that the bikini could be switched on and off by remote control. Paik flashed the lights ‘intermittently and rhythmically’ with the gong music as she moved toward her chair at an almost imperceptible pace, taking five minutes to walk the eight-foot distance.

The gong music ceased as she sat down and, still in darkness, began to play an excerpt from Jules Massenet’s romantic *Elegy* (1872). At this point Paik, dressed in a business suit, moved to the piano to accompany her while Kosugi* took over the light controls for the bikini, which winked and flashed at the audience through the end of *Elegy*. When they finished, Paik approached the edge of the stage and called into the darkness, ‘Is it all right, Mr Policeman, may we go on?’ The audience with cheers and cries of, ‘yes, beautiful, go on’, so they did.

‘Come out topless’ instructs the score for the second aria. At around ten o’clock the stage lights came up and Moorman made her entrance clad only in a floor-length black skirt and black flats. This aria, too, began with a three-minutes prologue: a tape of the computer-generated *International Lullaby* (1966) by Max Mathews*, a Bell Labs engineer and pioneer of synthesized sound whom Paik had met through James Tenney*. Mathews’s piece, which collages a traditional Japanese lullaby with Franz Schubert’s ‘Cradle Song’ was followed by Moorman and Paik’s fractured version of Brahms’s familiar ‘Lullaby’. After playing two bars of the piece, they stopped so that Moorman could reach into the battered suitcase next to her for a new disguise - a gas mask, perhaps, or sunglasses, a cloth cap, or cheap carnival mask. The suitcase also held a violin and a bunch of fresh flowers, which she used as ‘prepared bows’. After repeating this sequence several times, Paik taped a battery-powered toy propeller to each of Moorman’s nipples. An audience member later recalled that these whirling pasties made a cluded *Aria 2* by tossing her flowers into the audience.

The third aria was to have been performed ‘bottomless in a football jersey and helmet’ to a Beatles song. But before she could exit to shed her skirt, the police decided they had seen enough...”

enquanto um desenho animado era projetado, o *Pin Cushion Man*¹⁷, cintilando contra seu corpo nu. Em vez de um arco, ela usou uma serra que ela finalmente quebrou ao esmagá-la contra a ‘bomba’ metálica. Seu comportamento sério arrancou risadas da plateia, que estava, Blumenthal relatou, subjugada.¹⁸ (Rothfuss, 2014, p. 235-238)

Ao vermos os relatos das duas apresentações que teoricamente são a mesma, em termos práticos, apesar de sofrerem enredos completamente distintos, é possível vislumbrar uma obra que ultrapassa suficientemente a barreira moral de sua época para sofrer consequências legais e trazer como parte de sua ação, a necessidade de revisão de legislaturas que impõem normas comportamentais (entre tantas outras).

Com isso, o trajeto entre a obra apresentada em 67 e a de 68, foi acompanhado pelo furor que a prisão pela apresentação provocou na obra. Elevando nela o ‘sex’ como o assunto principal (que também rendeu a Charlotte Moorman o apelido *Topless cellist*). Nam June Paik já anuncia no poster da apresentação como o sexo é uma “barreira” que deseja quebrar com a *Opera Sextronique*:

Depois de três emancipações na música do século 20, (serial-indeterminista e acional) ... Eu descobri que ainda há mais uma corrente a perder ... Isto é ... HIPOCRISIA PRÉ-FREUDIANA. Por que o sexo é um tema predominante na arte e na literatura, proibido SOMENTE na música? Por quanto tempo a Música Nova pode se dar ao luxo de estar sessenta anos atrasada e ainda se declarar ‘séria’ enfraquece exatamente a chamada ‘seriedade’ da música como uma arte clássica, se comparando com a literatura e a pintura. A história da música precisa de seu D.H. Lawrence como Sigmund Freud.¹⁹ (Laura Wertheim Joseph, 2016, p. 47)

¹⁷ *The Pincushion Man*, é um curta-metragem de animação de 1935 produzido por *Ub Iwerks* como parte da série *ComiColor Cartoons*. O desenho é sobre um lugar chamado *Balloon Land*, cujos residentes (incluindo caricaturas de figuras populares do entretenimento como Laurel e Hardy e Charlie Chaplin) são feitos inteiramente de balões. O vilão do desenho animado é o *Pincushion Man*, um personagem que anda pela *Balloon Land* acertando os habitantes com alfinetes. O desenho começa com pessoas que fazem balões, duas crianças, um menino e uma menina. As crianças entram em uma floresta de balões. Uma árvore as assusta. Em seguida, vemos o Homem *Pincushion* estourando pedras e árvores feitas de balão. As duas crianças vêem o Homem *Pincushion* e fogem para soar o alarme. Pessoas de balão correm e as crianças correm para o gabinete do prefeito, que diz "*HOLY SMOKES!*". Soldados de balão são feitos e tentam o seu melhor, mas o vilão estoura alguns deles. Ele, então, estourou um balão de lagarta antes que os soldados o derrotassem com bolas de chiclete, rolando-o de um precipício e fazendo-o cair para a morte. Com a saída do *Pincushion Man*, os dois comemoram.

Pincushion em português significa, almofada de alfinetes. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Balloon_Land

¹⁸ “The concert took place at Jorg Immendorff and Cris Reinecke’s experimental space *Lidlraum* and was announced as a benefit. Among the one hundred people who gathered in the small theater that night was Ralph Blumenthal, the *New York Times* correspondent in West Germany Blumenthal described the electric bikini in *Aria 1* and the battery-powered propellers of *Aria 2*, which were “attached to [Moorman’s] breasts with flesh-colored adhesive tape.” In *Aria 2*, he wrote, “She performed in a football jersey with number 69 and shoulder pads and a motorcycle helmet. She was [...] naked below the waist.” In *Aria 4*, “miss Moorman played a four-foot bomb as if it were a cello while a projected movie cartoon, ‘Pin Cushion Man,’ flickered against her naked body. Instead of a bow she used a saw, which she finally broke by smashing it against the metallic ‘bomb.’ Her serious demeanor riled out giggles from the audience, which was, Blumenthal reported, subdued.”

¹⁹ “After three emancipations in 20th century music, (serial-indeterministic, actional) ... I have found that there is still one more chain to lose ... that is ... PRE-FREUDIAN HYPOCRISY. Why is sex a predominant theme in art and literature prohibited ONLY in music? How long can New Music afford to be sixty years behind the times and still claim to be ‘serious’ exactly undermines the so-called ‘seriousness’ of music as a classical art, ranking with literature and painting. Music history needs its D.H. Lawrence it’s Sigmund Freud”

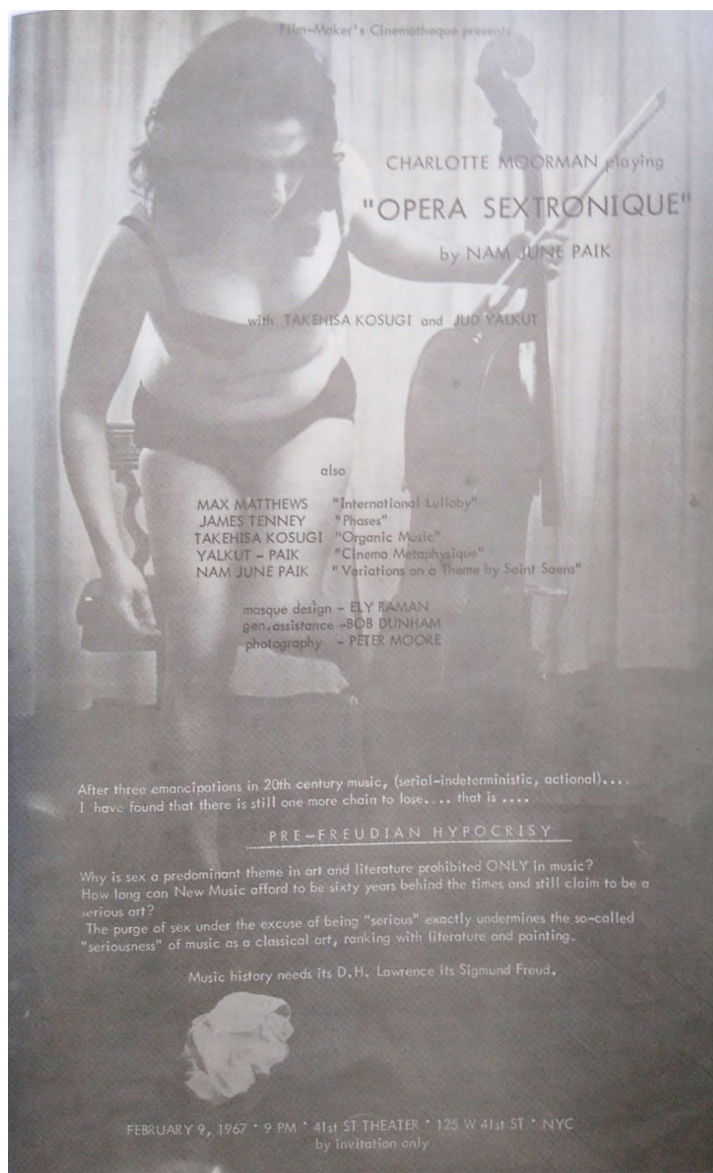


Figura 5 - Poster da estréia da *Opera Sextronique*, de Paik e Moorman.

Fonte: CORRIN; GRANOF, 2016, p. 47

Acompanhando a saga que esta apresentação provocou na cidade de Nova York, em termos legais, entre a primeira e a segunda execução, foi conquistada uma emancipação nos tribunais, quando foi necessário se provar como Arte o que aconteceu. E quando se segue para a segunda (1968) e a obra pôde ser completa, os elementos da obra conseguem ser experienciados como uma coisa só, já que o sexo pôde se tornar parte integral da constituição original. Não apenas mais um elemento provocador.

Sendo assim, é uma peça que se apresenta com nome de *Opera*, carregando consigo quaisquer óperas que venha na cabeça de quem se esbarra com a obra. Cria-se então, uma expectativa ou uma não-expectativa do que encontrar, já que em seguida vem *Sextronique*,

3.1 *Aria 1*

Luzes em um biquíni piscando acompanhado de uma música do período romântico (leve, tranquila, muito vibrato e melodias ‘grandiosas’). (Rothfuss, 2014, p.179-180)

A *Ária nº1* é a abertura, o prelúdio de tudo que virá pela frente. É uma sobreposição som-visual entre a escuridão, o gongo anuncia algo e as luzes piscam no biquíni da Charlotte Moorman. Depois de um suposto suspense, algo reconforte aos ouvidos, uma melodia romântica, talvez familiar, ou que possa até provocar uma memória não existente, que leva ao público algo de encantador, quase como se a intenção fosse mesmo *encantar* as percepções de quem está presente.



Figura 7 - Fotografia da performance da *Aria 1*, da *Opera Sextronique*, de Paik e Moorman.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 181

3.2 *Aria 2*

Enquanto 3 canções de ninar estão sobrepostas, Moorman está de topless, após dois compassos, ela para e coloca uma máscara de gás, depois combina a máscara de gás com o arco de violino²⁰, depois coloca um chapéu militar, combinando com os óculos junto ao chapéu e ao fim troca o arco de violino por um buquê de flores²¹ e toca com uma máscara de carnaval. (Rothfuss, 2014, p.179-180)

A *Ária nº2* continua a manter esse encanto, porém mais distorcido. Com duas canções de ninar sobrepostas de forma sintetizada e o acréscimo de mais uma canção que Charlotte Moorman toca enquanto está nua da cintura para cima (quão afrontoso poderia ser nesse período tocar peças “canônicas” sem a devida compostura esperada?). Logo essa fase de encanto é destruída, a máscara de gás carrega o símbolo das guerras e tensões políticas americanas (guerra do Vietnã, crise dos mísseis em Cuba, Segunda Guerra Mundial). No entanto, as canções continuam, o capacete militar elucida mais uma vez essas figuras e esses eventos, carrega consigo os temores de momentos tão apavorantes de uma história, mas as canções de ninar ainda ecoam pelo espaço. A sugestão do adormecimento ainda se provoca na performance insistentemente. Agora o arco passa por uma metamorfose, um arco de violino é posto no lugar do arco de violoncelo, o que poderia ser usado para diminuir a amplitude do som do *cello*, mas por falta de um registro de áudio que comprove esta hipótese, não é possível afirmar a intenção e o resultado sonoro. Por fim, com a sobreposição de canções de ninar, os signos de terrores e temores desaparecem. Só sobra a máscara de carnaval e a transformação final do arco em um buquê de flores, que traz uma ironia: a máscara de acordo com registros em foto, transmite a aparência de um rosto diabólico, com a contraposição de um buquê de flores, essa figura toca/entrega o buquê como signo de paz ou era ela desde o início tocando a canção de ninar e a “paz” ao final ser apenas uma ilusão? A única continuidade imagética que existe é a figura de Charlotte, que encarna em si todos os signos.



Figura 8 - Foto da performance de *Aria 2*, *Opera Sextronique*, de Paik e Moorman.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 182

²⁰ Arco preparado

²¹ Arco preparado

3.3 *Aria 3*

Charlotte nua da cintura para baixo usando na parte de cima uma roupa de futebol americano com o número 69, usando um capacete enquanto toca uma canção dos Beatles. (Rothfuss, 2014, p. 235-238)

A *Ária nº3* dá a crer que o “dormir” cumpriu a sua função, e carrega consigo o entretenimento que afaga a realidade, quase como uma colagem. Moorman executa uma canção dos *Beatles* usando na parte superior um uniforme de futebol americano com o número 69, e nua da cintura para baixo. Transmite a sensação de que com um passe de mágica, todos os problemas desaparecem, temos à nossa frente o inebriante prazer da ignorância. Tudo aquilo que uma televisão tem o poder de oferecer, o hedonismo de simplesmente não precisar lidar com a realidade. Aliado ao sexo, a posição que o número 69 é associado, o sucesso que a banda *Beatles* tinha nesse momento. Essa ária alcança uma confusão de signos ao criar uma “cama de gato” com a origem dos pontos. De onde o sexo surgiu como assunto nesse momento? E a nudez de Moorman? E o número 69? Ou mesmo os Beatles? Torna-se um aglomerado, algo que possui a confusão como essência. No final, a última coisa que seria possível parar para pensar é: “*GUERRAS? Quais?????*”



Figura 9 - Fotografia da performance de *Aria 3*, *Opera Sextronique*, de Paik e Moorman.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 236

3.4 *Aria 4*

Completamente nua, Moorman agora substitui o *cello* por uma bomba um pouco maior que o violoncelo, usando como arco uma serra, enquanto ela toca a bomba e sobreposto sobre ela, o slide de um desenho chamado '*Pin cushion Man*'. (Rothfuss, 2014, p. 235-238)

A *Ária nº4* é o que chamamos de coquetel *molotov*. O explodir e provocar fogo. Uma bomba como instrumento, uma serra como arco, questionando: “Qual o som que uma bomba produz?”. Por toda a ópera, as causas que esse objeto acarreta foram trazidas, mas não o objeto em si, que permanecia oculto e escondido das vistas. Nessa parte, a literalidade impera: Charlotte completamente nua enquanto toca a bomba e o desenho *Pin cushion man* é sobreposto. Uma personagem que o objetivo é estourar os balões, sendo ele quem tem o poder de estourar. A mesma posição que Moorman tem sobre seu corpo, ao utilizar a nudez de uma forma diferente nessa *Ária*. A nudez como poder, e o poder por trás da bomba, o único capaz de controlá-la.



Figura 10 - Registro da performance da *Aria 4*, *Opera Sextronique*, de Paik e Moorman.

Fonte: ROTHFUSS, 2014, p. 237

4 Conclusão

A peça de John Cage, *26 '1.1499'*, foi fundamental para Charlotte Moorman conceber novas formas de observar e trabalhar com um material sonoro. Uma peça que solicita a colaboração do intérprete sonoramente, e onde Charlotte Moorman pôde iniciar sua construção como artista do século XX, se colocando como parte da constituição final da obra.

Participar ativamente da obra permitiu a Charlotte Moorman, nos trabalhos que atuava, migrar entre seguir a partitura e suas indicações de forma integral, para ver novas formas de trabalhar aquela estrutura, se considerarmos como ponto fundamental do começo de sua criação é a proximidade entre performance e os artistas que já atuavam entre os campos da performance e da música nova. Sendo assim, a imagem até então do que se entende de uma composição, se altera junto com o papel do intérprete de frente a essa composição e até mesmo o controle que o compositor tem sobre a obra concebida.

Dentre sua forma de interpretar, a característica que se destaca é incorporar nas obras de vanguarda questões críticas do seu presente. Uma arte que se apoia na questão sonora, na constituição, e permite desenvolver uma personalidade crítica por meio de signos que se misturam e se aproximam do público com suas referências particulares, ou seja, aquilo que a platéia já carregava consigo.

Uma peculiaridade dessas construções interpretativas, era a crítica a partir do próprio material sonoro, como objeto. Seja com a peça de Cage, substituindo as ações que se revelam no *cello*, transferindo para um corpo humano, aquilo que se chama, ou tenta se aproximar do que se entende do som de hoje. Ou mesmo na *Opera Sextronique*, onde *Beatles* é utilizado junto com outros símbolos dentro de um escopo radiofônico ou televisivo. Com o intuito de utilizar a questão sonora e expandi-la, permitindo uma outra reflexão sobre esse material, mas que se necessita do material da íntegra já trabalhado, pensado e principalmente escutado, para se permitir essa expansão.

Justamente por ter uma mutação a partir de um mesmo material para cada performance, Charlotte Moorman mostra entender que uma parte importante para essas obras acontecerem é o público, sem o público é como se o material não pudesse ser ativado, é preciso uma reação externa de choque ou maravilhamento, é necessário que esse público entre em contato com os signos postos e pensados para aquela apresentação.

O modo de interpretação de Charlotte Moorman não é uma fórmula pronta, de como intérpretes devem se colocar de frente a uma obra, mas sua forma de interpretar se destaca ao assumir sua posição diante da obra, e colocar-se de frente com questões que acredita serem de relevância para o momento. Como o próprio nome já diz, a função do intérprete é interpretar, mas a maneira com que Charlotte Moorman muda essa definição após um estudo clássico (que incentiva uma mesma forma de fazer e que se concentra nos mesmos repertórios sendo passados de geração em geração, não provocando no intérprete a criação e sim uma reprodução). É uma escolha ativa pelo controle na interpretação, nas opções que acredita serem válidas em relação ao material. Moorman proporciona novas escutas e novas formas das músicas serem vistas, já que os materiais com que trabalhou, permitiam ao intérprete optar, o que Charlotte Moorman fez foi extrapolar uma suposta liberdade oferecida.

A seguir, Robert Ashley (1930-2014) entrevista o compositor Morton Feldman (1926-1987), durante o primeiro festival organizado por Charlotte Moorman em 1963. Podemos observar o que se pensava, ou como se via a relação entre música nova e o intérprete dessa música.

Robert Ashley: Você irá concordar que uma certa ‘revolução’ aconteceu na música do começo da década de 50, na América do Norte. E você foi a parte principal disso. Se nós pudermos pular por agora todos os precedentes para aquela revolução, eu gostaria de falar sobre suas consequências. Por exemplo, você pode dizer ‘Nós queríamos emancipar o som - que é um fim nele mesmo’. Mas, de fato, você pode ter emancipado alguma outra coisa.
Morton Feldman: Com certeza, mais que o som. Por exemplo, nós emancipamos o músico, o performer. Isso certamente não era parte do acordo; quero dizer, o som era para ser livre, mas não o performer [o músico, o intérprete]. Mas aconteceu; aconteceu com David Tudor, e aconteceu com outras ótimas pessoas; então, mais ou menos eu diria que ‘aconteceu’. (Dohoney, 2016, p. 19, grifos nossos)²²

Sendo assim, com a perda de um controle absoluto sobre sua composição e o que essa composição reflete (sem entrar na discussão se esse material ainda é o mesmo de quando foi composto ou a quem ele pertence), o intérprete torna-se colaborador e parte pensante na constituição da obra, e não mais um mero reproduzidor de sons, na sombra de quem compôs o material.

²² “**Robert Ashley:** You will agree that a certain ‘revolution’ happened in music in the early 50’s in America. You were a main part of it. If we may skip over for the moment all of the precedents for that revolution, I would like to talk about its consequences. For instance, you might say, ‘We wanted to emancipate the sound - which is an end in itself.’ But in fact you may have emancipated something else.
Morton Feldman: Of course, more than sound. For example we emancipated the musician, the performer. That certainly wasn’t part of the deal; I mean the sounds were to be free, but not the performer. But it happened, it happened with David Tudor, and it happened with other very good people; so, it more or less ‘came to pass’ I would say.”

Referências Bibliográficas

CAGE, John. **Silence**. Middletown, Connecticut, 1973.

CORRIN, Lisa Graziose ; GRANOF, Corrine. **A feast of astonishments, Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960-1980**. Block Museum of Art, Northwestern University, 2016.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da performance, do futurismo ao presente**. São Paulo, 2016.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**, São Paulo, 1995.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise, the New York Avant-Garde and its limits**. University of California, 2011.

ROTHFUSS, Joan. **Topless cellist: the improbable life of Charlotte Moorman**. Massachusetts Institute of Technology, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo, 2020.