O caleidoscópio ou a subversão da cidade

FREITAS, Artur. O caleidoscópio ou a subversão da cidade. In: FREITAS, Artur; GRUNER, Clóvis; HONESKO, Vinícius; KAMINSKI, Rosane; REIS, Paulo (Orgs.). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo: Intermeios, 2016.

Artur Freitas

Ao longo dos anos 1960 e 1970, no contexto das novas vanguardas, a revalidação ideológica da "morte da arte", com suas promessas de conquista da vida pela dimensão estética, incluía a apropriação crítica de uma outra forma de vida, muito mais universal e implacável, porque inexoravelmente vinculada à racionalidade tecnológica. No âmbito do imaginário da época, a relação entre vanguarda e capitalismo derivava, em boa medida, da contraposição entre contracultura e tecnocracia.

Do lado dos artistas, tratava-se de uma apropriação reativa, mas contraditória: uma tentativa, no plano poético e discursivo, de a arte se apoderar justamente do seu oposto. Todavia, embora carnalizada em obras e discursos, a principal figura de oposição das vanguardas não deixava de ser uma fantasmagoria: algo como uma diáfana mas quase onipresente temporalidade, de cunho linear e progressista, marcada pelo *télos* científico da razão. De acordo com o filósofo Herbert Marcuse, a regulação desse dispositivo temporal, tão caprichoso quanto deliberado, baseou-se, para além do princípio de autoridade, no desejo de dominação, ou seja, numa estratégia de controle hierárquico voltado à manutenção e à consolidação de determinados privilégios, fossem eles administrativos, políticos, econômicos ou simbólicos.[1] Por outras palavras, trata-se da conhecida hipótese marcusiana de que há, no contexto do capitalismo avançado, uma modalidade opressiva adicional, denominada de mais-repressão.

1. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982 [1955], pp. 45 e ss.

Em certa medida, tanto a temporalidade progressista quanto o racionalismo administrativo não passariam de contrafaces da própria lógica de dominação moderna que, juntas, ensejariam o fenômeno social a que o historiador Theodore Roszak nomeou de sociedade tecnocrática.[2] Na definição categórica do autor, tecnocracia corresponderia àquela "sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que, por sua vez, justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum".[3]

Nesses termos, a oposição a tal sociedade, traduzida na Grande Recusa marcusiana, seria o principal denominador do movimento contracultural, aqui entendido como um movimento jovem e urbano que, no contexto dos anos 1960 e 1970, privilegiou a imaginação e o prazer, o elogio à loucura e à marginalidade, a quebra de linguagem e a liberdade criativa. Por outras palavras, as diversas formas de manifestação da contracultura estariam, por definição, em conflito tanto com os pressupostos de uma temporalidade totalizante, teleológica e progressista, quanto com os variados modos de dominação mais-repressiva, ali incluídos o planejamento tecnocrático, a regulação racional da vida social, a moral classe-média e o controle público da existência privada.

No âmbito artístico, a rejeição das formas autônomas e a estetização do próprio comportamento estavam no centro da subversão contracultural, em tudo contrária às linguagens tradicionais e hierarquizadas. Em linhas gerais, tal dinâmica acabaria implicando a negação dos espaços tradicionalmente consagrados à experiência estética, como a casa de teatro, a sala de concerto, o museu ou a galeria. Na chave da contracultura, em resumo, as novas vanguardas assumiriam uma posição crítica diante das instituições culturais estabelecidas, privilegiando em seu lugar uma série de operações alternativas e marginais, como nos casos notáveis do teatro de rua, das ações performáticas e das intervenções urbanas.[4]

Partindo desse contexto mais amplo, pretendo aqui analisar a relação entre tecnocracia e vanguarda por meio de uma conjuntura pontual, a saber: o embate entre o caráter fragmentário da obra urbana *Vexations*, de Jocy de Oliveira, de um lado, e o saber técnico vigente no urbanismo do prefeito

2. ROSZAK, Theodore. *A contracultura*: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972 [1968], pp. 19 e ss.
3. *Idem*, p. 21.
4. VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1985], pp. 41-43.

Jaime Lerner, de outro. A ideia central, em síntese, consiste em caracterizar as formas de subversão estética inerentes à obra de Jocy, sobretudo quando contrapostas às estratégias racionalistas do pensamento tecnocrático, cuja conjuntura lernista – ocorrida em plena ditadura militar, durante o chamado "milagre econômico brasileiro", no início dos anos 1970 – foi um dos seus casos mais célebres.

Para tanto, iniciarei o texto com rápidos apontamentos acerca da primeira gestão do prefeito Jaime Lerner, enfatizando o urbanismo tecnocrático e o conceito de "cidade orgânica" implícitos na implantação do Plano Diretor de Curitiba. Contraditoriamente, veremos em seguida como os eventos culturais intitulados Encontros de Arte Moderna acabaram viabilizando, em pleno governo lernista, uma poética do dissenso urbano, de caráter contracultural. Na sequência, apresentarei a multiartista curitibana Jocy de Oliveira. Convidada em 1974 para participar do VI Encontro de Arte Moderna, Jocy terá sua trajetória internacional analisada em função das novas vanguardas dos anos 1960, com destaque para a figura de John Cage, sua referência assumida. Em seguida, descreverei a inusitada apresentação de *Vexations* em Curitiba, interpretando suas conexões com o espaço urbano, bem como as polêmicas reações do público local. Ao final do texto, retomarei o embate entre sociedade tecnocrática e vanguarda, concluindo com algumas considerações teóricas acerca do caráter caleidoscópico de *Vexations*, agora entendido como uma forma exemplar de subversão estética frente ao saber técnico.

A cidade orgânica e o triunfo da estética tecnocrática

Durante o regime militar, os governos locais de Curitiba e do Paraná deram preferência ao exercício da competência técnica. Baseada num modelo autoritário de desenvolvimento, a rápida modernização política do Paraná de fins dos anos 1960 e início dos 1970 representava um verdadeiro "triunfo da tecnoburocracia".[5] Em âmbito municipal, as reformas administrativas da capital paranaense indicavam uma renovação no quadro político, que se baseava sobretudo na parceria técnica e ideológica entre jovens urbanistas e o empresariado local. Para demarcar essa mudança, os planejadores urbanos da cidade opuseram-se de saída às diretrizes do Plano Agache, dos

5. MAGALHÃES, Marion Brepohl. *Paraná*: política e governo. Curitiba: SEED, 2001, pp. 80 e ss.

anos 1940, que até então previa uma cidade radial e orientada pelo trânsito dos automóveis. Na contramão do Plano Agache, um novo plano diretor, batizado simplesmente de Plano Diretor de Curitiba, foi aprovado em 1965 pela Câmara. Detalhado pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), o novo Plano foi posto em prática a partir do início dos anos 1970, durante o primeiro governo do arquiteto e urbanista Jaime Lerner (1971-1974). Dali em diante, a generalização da imagem de competência urbanística das prefeituras curitibanas logo se transformou na principal arma do marketing político municipal, dando origem ao mito da Curitiba "cidade modelo".[6] De acordo com o historiador Dennison de Oliveira, todavia, a imagem de sucesso do planejamento urbano de Curitiba não se devia à originalidade de seu Plano Diretor, mas sim à sua efetiva implantação.[7] Como se sabe, a execução de um plano dessa ordem demandava muito tempo e volumosos recursos, o que via de regra entrava em conflito com a previsível alternância partidária dos governos municipais. Nesses termos, a peculiaridade do "caso de Curitiba" teria residido na longa continuidade de prefeituras identificadas com um mesmo projeto urbanístico: entre 1971 e 1983, os governos sequenciais de Lerner, Saul Raiz e novamente Lerner foram responsáveis pela implantação do Plano Diretor de Curitiba, gerando um caso ímpar no cenário político nacional.[8]

Estabelecido durante o primeiro governo Lerner, o corpo central do Plano Diretor englobou, entre outras ações, o protagonismo do transporte coletivo, a pedestrianização do centro da cidade e a criação de novos setores urbanos, como a Cidade Industrial, as vias estruturais, várias novas áreas verdes e o Setor Histórico.[9] Dentre todas as ações políticas do governo Lerner, a transformação da Rua XV de Novembro em "calçadão" ou Rua das Flores foi o maior emblema "do início das grandes intervenções urbanas da década de 1970".[10] Em linhas gerais, a revitalização do centro de Curitiba pela via da pedestrianização foi uma aposta arrojada que, baseada na ideia de uma

6. OLIVEIRA, Dennison. *A política do planejamento urbano*: o caso de Curitiba. Tese (Doutorado em Ciência Política), Unicamp, Campinas, 1995, pp. 113-117. Uma versão revista dessa tese foi publicada como livro: OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo.* Curitiba: Ed. UFPR, 2000.

7. *Idem*, p. 34.

8. *Idem*, pp. 117-124.

9. *Idem*, pp. 117-124.

10. GARCIA, Fernanda Sánchez. "Da cidade modelo à cidade virtual: lastros da cultura urbana de uma Curitiba emblemática". Anais do V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, PUC, Campinas, 1998, p. 5.

cidade voltada para o encontro de pessoas e não de automóveis, acabou por colocar a capital paranaense na vanguarda urbanística nacional.[11] A partir de então, os cidadãos curitibanos, agora imersos nos efeitos urbanos de um processo decisório externo e verticalizado, poderiam contemplar a cidade moderna como os "figurantes de um grande anúncio de *griffe* urbanística".[12]

Do "calçadão" à implantação da Fundação Cultural de Curitiba, passando pela revitalização do Setor Histórico, a agenda política de Jaime Lerner valeu-se de um modelo urbanístico tecnocrático para destacar, no campo discursivo, uma abordagem "humanística" e "cultural" da cidade, promovendo assim a imagem do centro de Curitiba, e particularmente da Rua XV, como uma espécie de "sala de visitas ao ar livre", o que, conforme a arquiteta Fernanda Garcia, acabaria implicando a elaboração de todo um "mobiliário urbano para compor o cenário".[13]

> Das luminárias aos quiosques, passando pelas cabines telefônicas moduladas, bancos, floreiras, elementos articulados por uma comunicação visual que costura o discurso espacial. O mobiliário urbano é todo ele especialmente projetado, com um "design" de linhas modernistas orientado à ressemantização do espaço em questão. Transformado em símbolo, qualquer elemento do mobiliário urbano da Rua das Flores é hoje imediatamente associado a uma determinada imagem deste espaço.[14]

De acordo com o cientista político Nelson Rosário de Souza, o planejamento urbano de Curitiba realizado nos anos 1960 e 1970 baseou-se em alguns evidentes princípios do chamado urbanismo modernista. No seu entendimento, o zoneamento do espaço urbano, a existência de um sistema viário hierarquizado, o privilégio às avenidas e a compreensão da cidade "como todo orgânico a ser equilibrado", entre outros fatores, seriam "procedimentos típicos do urbanismo modernista adotados pelos planejadores da capital paranaense".[15] Orientada pelo saber técnico e instrumental, a implementação do Plano Diretor teria se sustentado numa

11. *Idem*, pp. 05-06.
12. GARCIA, Fernanda Sánchez. *Cidade espetáculo*. Curitiba: Palavra, 1997, p. 44.
13. GARCIA, Fernanda Sánchez. "Da cidade modelo à cidade virtual". *Op. cit.*, p. 05.
14. *Ibidem*.
15. SOUZA, Nelson Rosário de. "Planejamento urbano em Curitiba: saber técnico, classificação dos citadinos e partilha da cidade". *Revista de Sociologia Política*, Curitiba, nº 16, jun. 2001, p. 108.

pretensão contraditória, tipicamente tecnocrática: elevar a racionalidade à ordem da necessidade. Impedindo o conflito com o diferente, o urbanismo modernista alojava o "sujeito humano" no coração das ações políticas, satisfazendo suas necessidades aparentemente "naturais", mas só para em seguida negar-lhe a autonomia subjetiva, sujeitando-o à ordem indiscutível de critérios "racionais", planejados por "especialistas".

> O sucesso desta operação coloca o saber técnico como fonte legítima e exclusiva da solução dos conflitos e o urbanista como juiz incontestável da nova ordem. Nesse jogo, a técnica aparece apenas como meio que viabilizaria a realização das necessidades e da felicidade numa sociedade perfeita porque de espaço racionalmente planejado. Concretamente, a construção da cidade como todo orgânico coloca em marcha a engrenagem que combina saberes e práticas, promovendo a legitimidade de uma partilha urbana desigual e a normalização do comportamento de sujeitos sujeitados.[16]

Como símbolo da eficiência tecnocrática dos governos locais em tempos de "milagre brasileiro", o urbanismo lernista pressupôs a integração "humanista" do espaço público como um projeto totalizante – a cidade tratada como um "todo orgânico", ou seja, como um espaço racionalmente planejado cuja "homogeneidade e uniformidade territorial pareciam uma opção perfeitamente válida em nome de uma modernidade emergente".[17] Por outro lado, a reestruturação urbanística da capital paranaense não se limitou a conceber a racionalidade técnica como um fim em si mesmo. Mais do que uma simples expressão da burocracia especializada em tempos autoritários, a implementação do Plano Diretor de Curitiba, sem equivalente no contexto nacional, assentou-se na própria estetização dos equipamentos urbanos, o que permitiu, ainda que pela via do discurso e do imaginário, que a cidade gozasse, já nos anos 1970, de uma imagem aparentemente triunfante. Ao cabo de poucos anos, entre 1971 e 1974, o primeiro mandato de Jaime Lerner apresentou um evidente "incremento nos equipamentos artísticos e culturais públicos da cidade", com destaque para a Fundação Cultural, o Teatro Paiol, a Camerata Antiqua, a Casa Romário Martins, o Centro de Criatividade, entre outros.[18]

16. *Idem*, p. 110.
17. GARCIA, Fernanda. "Da cidade modelo à cidade virtual". *Op. cit*, p. 5.
18. MORAES, Ulisses Quadros de. *Modernidade em construção*. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 31-40.

Daquele corpo orgânico e harmonioso, cujo cérebro seria certamente o Estado, o coração corresponderia à região central recentemente pedestrianizada. Acessível apenas aos pedestres, o Setor Histórico, com seus edifícios tombados, seria a contrapartida memorial de um outro setor ainda mais pulsante, o "calçadão" da Rua XV, a verdadeira artéria aorta de Curitiba: um espaço, em resumo, voltado não apenas à festa do consumo classe-média, mas sobretudo à convivência estética cordial e apaziguadora. Planejado para funcionar como uma "sala de visitas ao ar livre", o centro da cidade despontava, no contexto do urbanismo lernista, como um lugar que, não obstante a "partilha desigual do espaço urbano",[19] baseava-se na ideia de animação cultural, ali entendida como um "novo combustível sem o qual a coalizão não fabrica os consensos de que necessita".[20]

Os Encontros de Arte Moderna e o dissenso urbano

Como se vê, o processo de implantação efetiva do Plano Diretor de Curitiba podia ser visto não apenas como uma expressão local do "milagre brasileiro", mas sobretudo como um sintoma de um regime de poder de tipo específico, baseado na administração racionalista e no pragmatismo técnico dos especialistas, tal como descrito por Theodore Roszak.

Todavia, cumpre notar que a mesma Curitiba lernista, que se baseava na lógica do consenso estético, foi palco de uma série de ações artísticas orientadas, em boa medida, para a subversão tanto do espaço urbano quanto de seus recentes equipamentos culturais. Realizadas em paralelo ao processo de implantação do Plano Diretor, tais ações ocorreram sobretudo no âmbito dos chamados Encontros de Arte Moderna. Organizados pelos estudantes do Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), os Encontros consistiram numa série de eventos desenvolvidos anualmente em Curitiba entre 1969 e 1974. Contando com a presença de importantes artistas nacionais como Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Pietrina Checcacci, Frederico Nasser, José Rezende, Pedro Escosteguy e Josely Carvalho, além de críticos como Frederico Morais, Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala, os Encontros de Arte Moderna comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas

19. SOUZA, Nelson Rosário de. *Op. cit*, p. 110.
20. ARANTES, O.; VAINER, C. B.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único*: desmanchando consensos. São Paulo: Vozes, 2002, p. 29.

radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva, aproximando-se assim do imaginário contracultural.

Ao longo dos primeiros anos da década de 1970, as principais ações artísticas realizadas durante os Encontros tenderam a problematizar a imagem orgânica e apaziguadora da "cidade modelo", o que ocorreu em pelo menos duas frentes: de um lado, a perturbação estética do espaço urbano, e de outro, a subversão direta dos equipamentos culturais. Bom exemplo da primeira frente foi o *happening* coletivo *Sábado da Criação*, coordenado pelo crítico de arte Frederico Morais durante o III Encontro de Arte Moderna, em 1971. Na ocasião, dezenas de artistas e estudantes de artes, instigados pelas transformações recentes do cenário urbano, ocuparam o canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, dando início a uma série de experiências estéticas inusuais, de teor efêmero e performático. Quanto à segunda frente, por sua vez, basta mencionar a polêmica obra *Ambiente porcoral*, de João Ricardo Moderno, em que o artista, convidado para participar do IV Encontro, em 1972, optou por subverter os princípios expositivos ao expor um porco vivo nas dependências do recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea do Paraná, suscitando a indignação de parte do público curitibano.[21]

Realizado em 1974, o VI Encontro de Arte Moderna acabou desdobrando as duas frentes acima mencionadas, com especial destaque para a questão urbana. Convidada pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro para planejar o evento, a artista plástica e arquiteta Josely Carvalho optou por dividir parte da coordenação do VI Encontro com sua irmã, a artista multimídia Jocy de Oliveira. Em linhas gerais, a programação cultural proposta durou dez dias e englobou duas ações principais, ambas voltadas à exploração poética dos espaços urbanos da capital paranaense. A primeira ação, adaptada de um evento urbano realizado na Cidade do México e intitulada *Gincana Ambiental*, consistiu num conjunto de atividades de sensibilização coletiva realizadas por grupos em diversos locais da cidade. Ao longo de um final de semana, os membros de cada grupo percorreram uma série de locais predeterminados de Curitiba, onde, a partir de algumas "instruções

21. Para uma análise mais detida dessas duas frentes de ação, sugiro dois textos meus: FREITAS, Artur. "Corpo em festa: Frederico Morais e o Sábado da Criação". *Revista VIS*, UnB, Brasília, v. 13, 2014; e FREITAS, Artur. "Perturbações do olhar: um porco no museu". In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (Orgs.). *Objetos do olhar*: história e arte. Florianópolis: Ed. Rafael Copetti, 2015.

abertas", realizaram experiências sensoriais insólitas, tais como descrever "graficamente os sons", imaginar "o local com ou sem movimento", analisar "o som em geral", descrever "o contorno do local" e assim por diante. Muito mais complexa, a segunda ação, por sua vez, consistiu numa série de propostas igualmente coletivas que foram cumpridas ao longo de um único sábado, dia 31 de agosto. Intitulada *Homenagem a Duchamp*, a ação englobou projeções de filmes, instalações, leituras de manifestos, a apresentação de documentos dadaístas, a construção de uma cabine pornográfica, a execução da *Peça Pão*, em que os transeuntes foram convidados a moldar e comer suas próprias esculturas, além da polêmica apresentação musical e performática da obra *Vexations*, composta por Erik Satie. Para os limites deste texto, analisarei exclusivamente a interpretação de *Vexations*: uma ação coletiva que, como veremos, entraria em conflito com a experiência urbanística tecnocrática.

Contatos imediatos: Jocy de Oliveira e John Cage

Vistos em conjunto, os eventos de *Homenagem a Duchamp* formavam uma rede intermidiática que, na confluência entre *happening*, música e visualidade, refletia o recente hibridismo poético das trajetórias de Josely Carvalho e sobretudo de Jocy de Oliveira. Mais que uma homenagem exclusiva a Marcel Duchamp, a ação era um tributo às linguagens impuras, uma reverência cosmopolita à história das vanguardas, com ênfase na ponte Paris-Nova York. Além de Duchamp, as fontes manifestas da obra eram os compositores Erik Satie e John Cage. Em certa medida, ao combinar elementos de tempos e espaços distintos mas identificáveis, a obra-homenagem reverberava a própria formação artística e musical de Jocy de Oliveira.

Transitando entre a Europa, os Estados Unidos e o Brasil durante as décadas de 1950 e 1960, Jocy de Oliveira pôde habituar-se, em seus anos de formação, com a extensa experimentação estética das novas vanguardas, de alcance transnacional. Para a historiadora da música Danièle Pistone, o "universo francófono" teve um papel central na formação de Jocy, que, por meio da interpretação de obras de Messiaen e Xenakis, por exemplo, teria demonstrado "suas poderosas ligações com a França".[22] Dessas ligações decorreriam certamente as referências diretas às obras dos franceses Erik

22. PISTONE, Danièle. Jocy de Oliveira no espelho de suas cartas. www.academia.org.br, pp. 199-201.

Satie e Marcel Duchamp. Por outro lado, é preciso ter em mente que tais referências estavam mais distantes de uma filiação francófona estrita do que propriamente do modo com que as vanguardas norte-americanas traduziram a cultura moderna francesa durante o pós-segunda guerra.

Na prática, a grande figura por trás de *Homenagem a Duchamp* – e por extensão de *Vexations* – era o compositor norte-americano John Cage. Admirador confesso de Duchamp e Satie, Cage foi um artista multimídia radicalmente insubordinado que, desde o final dos anos 1930, no contexto da Black Mountain College, na Carolina do Norte, já fazia experimentos musicais com ruídos e sons cotidianos. Propondo a fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música, o compositor foi um dos pioneiros não apenas da música aleatória, mas da própria ideia de *happening*.[23] Lecionando na Black Mountain e, depois, na New School for Social Research, em Nova York, exerceu grande influência sobre futuros artistas performáticos como Allan Kaprow e George Brecht, além de alguns ativistas do grupo Fluxus. Como anarquista estudioso da filosofia oriental, do *I Ching* e do budismo zen, enfatizou em suas obras e palestras o uso do acaso como elemento poético, opondo-se ao que entendia como o racionalismo arrogante da arte dos museus.[24]

No período em que residiu em Saint Louis, entre 1963 e 1968, Jocy de Oliveira teve a oportunidade de se aproximar da obra e do pensamento de John Cage. Nessa época, num antigo *show boat* realizado no rio Mississipi, a pianista participou da execução de *Winter Music*, de Cage, que contou com dez pianos espalhados em vários locais de um barco. Pouco tempo depois, numa enorme estrebaria situada nos arredores da cidade de Urbana, John Cage, Jocy de Oliveira, David Tudor, Merce Cunningham e alguns outros participaram juntos da montagem de *Music Circus*, também de Cage.[25] Aos poucos, os contatos pessoais foram se estreitando. Convidados em 1968 para se apresentarem no Brasil, John Cage, David Tudor, Merce Cunningham e sua equipe foram recebidos com um jantar no apartamento de Jocy de Oliveira no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro.[26] Na ocasião, Cage aproveitou sua passagem pela capital fluminense para ministrar uma

23. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1980], pp. 23-24.
24. RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1999], pp. 17-19.
25. NEIVA, Tania Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Música), Unicamp, Campinas, 2006, p. 162.
26. FERRUA, Pietro. "John Cage: anarquista fichado no Brasil". Verve, PUC-SP, São Paulo, nº 4, 2003, p. 22.

palestra sobre o anarquismo de Thoreau, dando origem a um conhecido episódio que culminaria, em outubro de 1969, em plena vigência do Ato Institucional número 5, não apenas na prisão de dezesseis anarquistas no Rio de Janeiro, mas no próprio fichamento político de John Cage no Brasil.[27] Dois anos depois, em 1971, Jocy de Oliveira se apresentou como solista na primeira audição mundial de *Cheap Imitation*, famosa e polêmica peça de John Cage para piano solo que, baseada na indeterminação, inspirava-se no *I Ching* e em Erik Satie.[28]

Como se vê, havia uma afinidade artística significativa entre John Cage e Jocy de Oliveira no momento em que esta foi convidada para coordenar, junto com Josely Carvalho, o VI Encontro de Arte Moderna. Desde os anos 1960, os interesses pela abordagem multimidiática, processual e colaborativa haviam aproximado Jocy do universo poético do consagrado compositor norte-americano, o que reverberaria diretamente, como veremos adiante, no modo com que a artista problematizaria o espaço urbano de Curitiba.

Repetição e monotonia: o antecedente de John Cage

Convidada por sua irmã Josely Carvalho para participar do VI Encontro de Arte Moderna, Jocy de Oliveira teve uma passagem tão rápida quanto intensa por Curitiba. Depois de treze anos sem visitar a capital paranaense,[29] onde residia Jandyra Carvalho de Oliveira, mãe das duas artistas, a pianista chegou a Curitiba numa quinta-feira, dia 29 de agosto de 1974.[30] Ao longo da sexta-feira, dia 30, Jocy passou "todo o dia tratando de detalhes do concerto-*happening*", previsto para o dia seguinte.[31] Como parte de *Homenagem a Duchamp*, o tal concerto ocorreu durante o dia 31 de agosto. No dia seguinte,

27. *Idem, ibidem*. Sobre o assunto, cf. também: FERRUA, Pietro. "O 'testamento anarquista' de John Cage". Verve, PUC-SP, São Paulo, nº 5, 2004.
28. NEIVA, Tania Mello. *Op. cit*, p. 166; NATALI, João Batista. "Crítica: pianista Jocy de Oliveira compõe retratos pessoais de músicos". *Folha de S.Paulo*, 06 ago. 2014.
29. "Pianistas se revezam na peça-homenagem", *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1974.
30. MILLARCH, Aramis. "As mulheres e o que fazem". *Estado do Paraná*, Curitiba, 30 ago. 1974; JUNG, Carlos. Sem título, Coluna Jornal de Carlos Jung, *Estado do Paraná*, Curitiba, 30 ago. 1974. A matéria publicada no *Diário do Paraná* se equivoca ao afirmar que Jocy Oliveira havia chegado em Curitiba na sexta, dia 30 de agosto. "Pianistas se revezam na peça-homenagem". *Op. cit*.
31. MILLARCH, Aramis. "As mulheres e o que fazem". *Op. cit*.

domingo, 1º de setembro, Jocy de Oliveira retornou para o Rio de Janeiro,[32] deixando para trás uma ação que marcaria o VI Encontro.

Na ocasião, Jocy propôs e coordenou a interpretação coletiva de uma pequena peça musical para piano intitulada *Vexations*, de Erik Satie. Embora composta por um francês em 1893, a obra demarca um momento seminal na história das vanguardas norte-americanas do século XX.[33] Em linhas gerais, trata-se de uma peça curtíssima de apenas treze compassos com execução de pouco mais de um minuto, que no entanto deve ser executada 840 vezes seguidas, conforme instruções do próprio autor.[34] Já na origem, *Vexations* é uma composição inusitada que, abrindo mão dos cânones da música tonal, baseia-se numa espécie de "cromatismo total".[35] Suas notas espaçadas e imprevisíveis, de ritmo estranho, aliadas a um andamento lento e melancólico, criam um ambiente sonoro ligeiramente misterioso, quase sombrio. Na contramão de qualquer virtuosismo técnico ou complexidade barroca, a simplicidade radical da peça chegou a ser associada a uma necessidade de esvaziamento do ego, como se diante dela fôssemos obrigados a encarar nossa própria "pobreza de espírito". Em certa medida, contudo, essa privação simbólica é deliberada e fundamental. Nas palavras do crítico musical Matthew Mendez, a "falta quase total de diferenciação temática, harmônica e tímbrica" de *Vexations* seria a prova de que a música de Erik Satie "é demasiadamente simples para os ouvidos acostumados a sons muito condimentados".[36]

Além disso, a obsessiva repetição da peça, somada à "falta de força gravitacional em direção à tônica e à dominante",[37] tem o efeito de expandir o ascetismo poético da composição. Como uma cobra infinita que não para

32. "Pianistas se revezam na peça-homenagem". *Op. cit*.

33. MENDEZ, Matthew. "History, Homeopathy and the Spiritual Impulse in the Post-War Reception of Satie: Cage, Higgins, Beuys". In: POTTER, Caroline (Org.). Erik Satie: Music, Art and Literature. Farnham: Ashgate, 2013, p. 209.

34. SHAW-MILLER, Simon. "The Only Musician with Eyes: Erik Satie and Visual Art". In: POTTER, Caroline (Org.). *Op. cit*., pp. 93-95.

35. ORLEDGE, Robert. "Satie's Personal and Musical Logic". In: POTTER, Caroline (Org.). *Op. cit*., p. 7.

36. Tradução livre do inglês: "Vexations, with its near-total lack of thematic, harmonic and timbral differentiation, in its own way proves that the music of Monsieur le pauvre [Erik Satie] is too simple for ears accustomed to highly spiced sounds". MENDEZ, Matthew. *Op. cit*., p. 220.

37. No original: "The lack of gravitational pull towards the tonic and dominant". GATES, Grace Wai Kwan. "Satie's Rose-Croix Piano Works. In: POTTER, Caroline (Org.). *Op. cit*., p. 57.

de engolir o próprio rabo, o protocolo do *looping* acaba criando uma rotina anestésica, entorpecente, quase hipnótica. Depois de horas de execução, a audiência precisa lutar contra a "dormência paralisante do tédio".[38] De acordo com o musicólogo Robert Orledge, o procedimento cíclico e por isso mesmo monótono de *Vexations* antecipou em algumas décadas o serialismo característico de parte da música de vanguarda do século XX.[39]

No caso de Jocy de Oliveira, todavia, a apropriação da obra de Erik Satie era mais localizada, pois passava pelo filtro da vanguarda norte-americana do pós-guerra, mais especificamente pela obra de John Cage. De acordo com um depoimento da própria pianista, a interpretação de *Vexations* em Curitiba seria a terceira apresentação pública da peça, sendo que a segunda havia sido realizada por ela mesma no Festival de Campos de Jordão, em 1973, e a primeira pelo próprio John Cage, anos antes, nos Estados Unidos.[40]

Como se sabe, John Cage descobriu o manuscrito de *Vexations* em 1949, numa viagem a Paris. Embora tenha reconhecido desde o início seu interesse pelas repetições sugeridas na partitura de Satie, o músico norte-americano encontrou grandes dificuldades logísticas quando, em 1951, pretendeu apresentar a obra na íntegra. Ressabiados com a execução de uma peça que deveria ser repetida nada menos que 840 vezes, os proprietários de espaços de audição simplesmente se recusaram a aceitar um concerto que durasse uma noite inteira.[41] Ambicioso, o projeto de Cage precisou aguardar uma conjuntura mais aberta ao experimentalismo das novas vanguardas. Assim, foi somente em 1963, setenta anos depois de ter sido composta, que *Vexations* pôde finalmente estrear. Coordenada por John Cage, a apresentação inaugural ocorreu em Nova York, no Pocket Theater, um teatro decadente outrora dedicado aos *vaudevilles*. Para executar as 840 repetições da peça, dez pianistas revezaram-se ininterruptamente por cerca de 18 horas e 40 minutos, na passagem do dia 8 para o dia 9 de setembro.[42] Na ocasião, uma série de figuras do mundo *underground* nova-iorquino compareceu à longuíssima audição, incluindo o próprio Andy Warhol. O sucesso do evento foi instantâneo. Contando com uma ampla cobertura

38. MENDEZ, Matthew. *Op. cit.*, p. 221.
39. ORLEDGE, Robert. *Op. cit.*, p. 11.
40. Jocy de Oliveira apud "Das seis da manhã à madrugada: loucura de arte na praça", *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1974.
41. MENDEZ, Matthew. *Op. cit.*, pp. 210-211.
42. *Idem*, pp. 209-210.

da mídia nacional e internacional, a interpretação coletiva de *Vexations* chegou a ser tema de um popular programa de televisão logo na semana seguinte.[43]

Na prática, por mais refinado que fosse o apuro técnico dos pianistas, era impossível que as repetidas interpretações de *Vexations* fossem realmente idênticas entre si. A cada execução, e a cada novo intérprete que se apresentava, ocorriam ligeiras mas perceptíveis modificações de acento, ritmo ou andamento. Para Matthew Mendez, mais do que uma preocupação pragmática voltada à resistência física dos executantes, o uso de vários pianistas foi "uma estratégia deliberada" de John Cage "para amplificar estes efeitos".[44] Com a inevitável variação perceptiva derivada da longa execução, o conteúdo emocional de *Vexations* ia se alterando com o tempo, gerando novos sentidos. De acordo com o próprio Cage, a ideia era que "as pessoas percebessem que elas próprias estavam fazendo a sua experiência".[45] E de fato, passados apenas dez minutos de apresentação, um ouvinte chegou a abandonar o evento, alegando que a música induzia a sentimentos de "ansiedade, medo e apreensão".[46] Como bem definiu a escritora Ornella Volta, a experiência de *Vexations* assemelhava-se a uma "espécie de autoflagelação derivada das penitências dos monges medievais".[47]

Vexations em Curitiba

Passados onze anos, Jocy de Oliveira pretendeu repetir a experiência em Curitiba, com a diferença de que agora o cenário, projetado pelo célebre urbanismo lernista, seria o próprio coração da "cidade modelo". Partindo do inusitado confronto entre a abordagem libertária de John Cage com as

43. *Idem*, p. 210.
44. Tradução livre do inglês: "The use of multiple pianists, if partly motivated by the pragmatic concern of stamina among the executants, was therefore also justified ex post facto as a deliberate strategy for amplifying these effects". *Idem, ibidem*, p. 215.
45. Tradução livre: "I try to get it so that people realize that they themselves are doing their experience and that it's not being done to them". John Cage apud KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*, 2ª ed. New York: Routledge, 2003, p. 109.
46. Tradução livre: "an audience member at the original Pocket Theater performance had to leave after 10 minutes, claiming the music immediately induced feelings of 'anxiety, fear and apprehension'". MENDEZ, Matthew. *Op. cit*., p. 220.
47. Tradução livre: Vexations, this "sort of self-flagellation reminiscent of the medieval monk's penances". Ornella Volta apud CICCOLINI, Aldo. Erik Satie: L'oeuvre pour piano. Vol. 2, 1987, p. 6.

diretrizes do Plano Diretor local, a ideia era fazer de *Vexations* um ponto de convergência entre música, *performance* e arte pública.

A realização da proposta dependia de "um piano de armário ou meia cauda", conforme previsto no projeto de Josely Carvalho para o VI Encontro de Arte Moderna.[48] Embora uma reportagem da época afirmasse que um piano "Essenfelder de cauda" tenha sido emprestado para a execução da peça, as fotos do evento confirmam que se tratava na verdade de um piano de armário, de tipo vertical. Convergindo com a proposta de arte urbana do VI Encontro, *Vexations* foi projetada para intervir diretamente no espaço da cidade, fazendo dos transeuntes o público-alvo da ação. Para tanto, o piano foi instalado no interior de um quiosque comercial, uma espécie de módulo de acrílico transparente que se situava na Boca Maldita, logo à frente da Confeitaria Iguaçu, a poucos metros do Edifício Arthur Hauer, na Rua Voluntários da Pátria, 368, quase na esquina na Avenida Luiz Xavier.[49] De acordo com o jornalista Aramis Millarch e o artista Elvo Damo, o quiosque foi cedido pessoalmente pelo comerciante João Jacob Mehl, proprietário da Confeitaria Iguaçu.[50] Com vistas ao alargamento público da experiência, o piano foi conectado a um sistema de amplificação sonora composto de diversos alto-falantes fixados em alguns pontos da Boca Maldita, em meio ao trânsito intenso de pedestres do centro de Curitiba.[51]

A escolha do local da ação era repleta de sentidos. Situada no centro pedestrianizado de Curitiba, logo no início da Rua XV, nas imediações da Praça Osório, a Boca Maldita era um local a céu aberto sem espaço definido, um verdadeiro ponto de encontro voltado às conversas de roda. Em poucas palavras, tratava-se do exemplo máximo da ideia, essencial na primeira gestão de Jaime Lerner, de que o centro da cidade, uma vez pedestrianizado, consistia numa autêntica "sala de visitas ao ar livre". Inserida no início do

48. CARVALHO, Josely. "Projeto de criatividade: educação através da arte", texto datilog, 10 páginas numeradas, ago. 1974, p. 09 (Curitiba, 5 dez. 2002).

49. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música", Estado do Paraná, Curitiba, 3 set. 1974; BOGUSZEWSKI, José Humberto. "Edifício Paraná", *JHB Design*, blog, nov. 2014. Disponível em: www.jhbdesign.com.br/edificio-parana; DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas, Centro de Criatividade da Fundação Cultural de Curitiba, Parque São Lourenço, Curitiba, 14 fev. 2013.

50. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música". *Op. cit.*; DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas. *Op. cit*.

51. OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos*: seus mapas e partituras. Rio de Janeiro: Imprinta, 1983, p. 69; BOGUSZEWSKI, José Humberto. "Edifício Paraná". *Op. cit.*; DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas. *Op. cit*.

"calçadão" e incrementada pelo recém-inaugurado mobiliário urbano, a região era o cerne da "cidade modelo", e como tal se abria à convivência estética cordial, já mencionada. Mais do que um espaço, aliás, a Boca Maldita era uma instituição dotada de certo prestígio. Criada em 1957 e institucionalizada em 1966, a entidade consistia originalmente numa agremiação machista que pretendia atuar como uma espécie de tribuna livre para homens notáveis.[52] Em meados dos anos 1970, parte da força de seus integrantes derivava de uma lenda urbana ainda bastante recente, segundo a qual o ex-governador do Paraná Haroldo Leon Peres, acusado de improbidade, teria renunciado, em 1971, graças à oposição política de membros da Boca Maldita. Na prática, contudo, a Boca consistia num cenário urbano aberto à partilha da experiência sensível: uma movimentada região da Rua XV repleta de lojas e cafés de toda sorte.

No projeto original, *Vexations* deveria ser executada por um "número x de pianistas voluntários", previamente inscritos.[53] Ditadas por Jocy de Oliveira, as instruções de interpretação eram bastante rigorosas. Com início previsto para as seis horas da manhã do dia 31 de agosto, a execução ininterrupta deveria durar o mesmo tempo do célebre concerto inaugural de John Cage, 18 horas e 40 minutos, concluindo-se a zero horas e quarenta minutos da madrugada do dia seguinte. Nesse meio tempo, cada pianista seria responsável por tocar a peça durante 20 minutos, executando quinze vezes a partitura, sendo que cada repetição deveria durar 1 minuto e 20 segundos. Finalizado o primeiro bloco, um novo instrumentista assumiria o piano, tocando mais 20 minutos, e assim sucessivamente. Além disso, "para concentrar-se e observar o andamento da execução anterior", o "ritual da peça" exigia que os pianistas organizassem "um horário, chegando 20 minutos antes de sua vez". No término da apresentação, portanto, cada bloco de 20 minutos teria sido executado cinquenta e seis vezes.[54]

Para guiar os intérpretes durante a execução da peça, Jocy de Oliveira escreveu à mão uma partitura de *Vexations*. No corpo do manuscrito, algumas anotações da pianista reforçavam as instruções iniciais: "Esta peça deve ser executada como *ritornello* em 1 minuto e 20 segundos", sendo repetida "15

52. VIEIRA, Flavia. *Espaços públicos de lazer no centro de Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Educação Física), UFPR, Curitiba, 2010, p. 45.

53. CARVALHO, Josely. "Projeto de criatividade". *Op. cit*, p. 07.

54. CARVALHO, Josely; OLIVEIRA. Jocy de. Slides y Montagem Josely Carvalho Piano Tapes Jocy de Oliveira, duas folhas, datilog, 1974, p. 1 (MAC-PR).

vezes em 20 minutos". Ao final da partitura, um lembrete concluído com três exclamações dava o tom de seriedade do evento: "É absolutamente necessário MANTER O TEMPO!!!".[55]

No início do sábado, dia da apresentação, João Jacob Mehl, proprietário da Confeitaria Iguaçu, acordou às cinco horas da manhã para pouco depois abrir o quiosque e receber Jocy de Oliveira.[56] Já na sexta, vários pianistas da cidade, oriundos sobretudo da EMBAP,[57] haviam se voluntariado para tomar parte do evento. O número efetivo de participantes, todavia, é incerto. Num livro memorialista, Jocy mencionou um total de vinte pianistas.[58] Três dias depois do evento, entretanto, Aramis Millarch afirmou, numa reportagem, que na ocasião teriam comparecido "quinze jovens voluntários";[59] em outra situação, aliás, o próprio Aramis havia mencionado que, apesar dos planos iniciais, "não apareceram pianistas voluntários em número suficiente que justificasse esse *tour-de-force*".[60] Em contrapartida, ao menos duas testemunhas da época disseram que seriam na verdade quatorze, e não quinze os participantes que compareceram.[61] Seja como for, ao menos onze pianistas, todas mulheres, parecem ter efetivamente integrado a proposta: Ana Feijó, Belkias Cardoso, Denise Bremer, Jandira de Oliveira, Jocy de Oliveira, Lucia Helena Bezerra, Moema Cardoso, Regina Gomes, Salete Chiamulera, Sandra Burgo Tacahashi e Priscila Cardoso.[62]

Na véspera do evento, Aramis Millarch afirmou que, por conta da redução do número de voluntários, a interpretação de *Vexations* teria seu tempo de duração abreviado para "seis horas e quarenta minutos de execução repetida".[63] Por outro lado, algumas testemunhas, incluindo a própria Jocy, sustentaram que a execução da peça teria durado o tempo inicialmente

55. CARVALHO, Jocy. Partitura musical de Vexation, folha única, manuscrito com anotações, s.d. (MAC-PR).
56. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música". *Op. cit.*
57. BOGUSZEWSKI, José Humberto. "Edifício Paraná". *Op. cit*.
58. OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos. Op. cit*, p. 69.
59. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música". *Op. cit*.
60. MILLARCH, Aramis. "As mulheres e o que fazem". *Op. cit*.
61. [BEDA]. 6º Encontro, texto manuscrito e assinado, duas folhas, s.d. [1974] (MAC-PR); "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc: a nova arte moderna", *Estado do Paraná*, Curitiba, 1º set. 1974.
62. "A Boca vai ouvir muito piano", [sem indicação de jornal], Curitiba, 31 ago. 1974; GOMES, Regina. Sem título, texto manuscrito e assinado, folha única, s.d. [1974] (MAC-PR).
63. MILLARCH, Aramis. "As mulheres e o que fazem". *Op. cit*.

previsto de 18 horas e 40 minutos.[64] Em qualquer dos casos, contudo, a apresentação parece ter se estendido de fato por muitas horas, perdurando, no mínimo, por toda a manhã e parte da tarde do mesmo sábado.

Como proposta geral, a execução musical rigorosa, sucessiva e coletiva exigia das intérpretes de *Vexations* a supressão de traços estilísticos pessoais, de fundo autoral, em favor de uma tonalidade emocional distanciada e pretensamente neutra. Em depoimento publicado no dia do evento, Jocy afirmou que as "pianistas deveriam observar a maior seriedade e respeito, colaborando numa experiência de conjunto, abdicando [do] individualismo".[65] Passados alguns anos, o elogio ao refreamento autoral das intérpretes parecia ainda se manter: "Com esta peça", afirmou a artista, "o culto da personalidade do virtuose é desmistificado, já que todos os pianistas partilham o mesmo piano durante uma mesma parcela de tempo, e numa quase completa anonimidade".[66]

Às seis da manhã do fatídico dia 31 de agosto de 1974, Jocy sentou-se ao piano e deu início à apresentação, tocando a peça por 20 minutos, como previsto.[67] Logo em seguida, a pianista Regina Gomes assumiu o posto, às seis e vinte, sendo em seguida substituída por outra pianista, e assim por diante.[68] Desde o início, *Vexations* foi pensada para ocupar o centro de *Homenagem a Duchamp*, conduzindo, de forma sincronizada e simultânea, o ritmo e o andamento das demais atividades. Por meio do sistema de alto-falantes espalhados pelas ruas, o som contínuo da peça unificou o espaço das ações, na ocasião restrito às poucas quadras que separavam o Museu de Arte Contemporânea do Paraná da Boca Maldita, no centro da cidade, criando assim um evento integrado que se baseava em um único "tempo-estrutura de 18 horas e 40 minutos",[69] ou enquanto durasse a execução. Simultaneamente, o Museu de Arte Contemporânea abriu suas portas à visitação de um ambiente multimídia realizado em tributo ao pensamento dadaísta e poéticas afins. De acordo com o artista Elvo Damo, presidente do

64. OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos*. *Op. cit,* p. 71; [BEDA]. 6º Encontro. *Op. cit*; BOGUSZEWSKI, José Humberto. "Edifício Paraná". *Op. cit*.; DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas. *Op. cit*.

65. Jocy de Oliveira *apud* "Das seis da manhã à madrugada: loucura de arte na praça", *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1974.

66. OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos. Op. cit*., p. 69.

67. "A Boca vai ouvir muito piano". *Op. cit*.

68. GOMES, Regina. *Op. cit*.

69. Programa – VI Encontro de Arte Moderna, duas folhas, datilog., 1974, p. 1 (MAC-PR).

Diretório Acadêmico Guido Viaro, "tudo ocorria ao mesmo tempo".[70] Em paralelo à visitação do museu e à execução pública de *Vexations*, o público percorreu o itinerário sugerido, indo da *Peça pão*, realizada ao lado do MAC-PR, para o quiosque da Boca Maldita, onde estavam as pianistas, para depois voltar ao museu e assim sucessivamente. Nas suas palavras, "o pessoal pegava o pão lá [na *Peça pão*], saía com a massa na mão e ia até o quiosque pra conversar, ver o pessoal tocando piano, ficava escutando, voltava, pegava o pão assado, comia. E esse era o trabalho todo".[71]

Jogar por música: o torneio espontâneo de xadrez

Paralelamente, o público passante foi convidado a participar de um "torneio espontâneo de xadrez", a ser realizado em alguns espaços públicos centrais de Curitiba, como a Praça Generoso Marques, o Passeio Público, a Rua das Flores e o MAC-PR.[72] No contexto de uma obra-homenagem como aquela, o xadrez foi escolhido por se tratar de um "jogo que fascinava a Marcel Duchamp".[73] A partir de meados dos anos 1920, como se sabe, Duchamp dedicou parte considerável de sua vida para a prática do xadrez, inclusive em nível profissional. Em 1932, o artista chegou a publicar um livro sobre o tema em parceria com o enxadrista franco-ucraniano Vital Halberstadt.[74]

De acordo com Jocy de Oliveira, "a maior parte das partidas foi realizada na rua principal, dentro do módulo de acrílico, com um balcão para cafezinho e o piano".[75] Nas poucas fotos disponíveis, vemos que algumas mesas encimadas por tabuleiros e peças de xadrez foram de fato dispostas no interior do quiosque. Divididos entre os lances da partida e as notas repetitivas de *Vexations*, os jogadores ficavam a poucos metros do piano, sentados aos pares, às costas da pianista da vez. Enquanto isso, ao que parece, "as outras partidas [que integravam *Homenagem a Duchamp*] foram jogadas ao ar livre, num tabuleiro gigante

70. DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas. *Op. cit*.
71. *Ibidem*.
72. Programa – VI Encontro de Arte Moderna. *Op. cit*., p. 2; 6º Encontro de Arte Moderna, folder do Programa, Curitiba, 22 ago. a 02 set. 1974.
73. Programa – VI Encontro de Arte Moderna. *Op. cit*., p. 2.
74. NAUMANN, Francis. "Marcel Duchamp: a Reconciliation of Opposites". In: KUENZLI, Rudolf; NAUMANN, Francis (Org.). *Marcel Duchamp*: Artist of the Century. 4ª ed. Cambridge: MIT Press, 1996 [1990], p. 33.
75. OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos. Op. cit*., p. 70.

desenhado no chão de uma praça pública, além de partidas em diferentes locais da cidade, onde os jogadores se comunicavam através de rádio".[76]

As partidas de xadrez e a interpretação curitibana da peça de Erik Satie formaram um bloco poético fracionado. Como no caso da execução criteriosa de *Vexations*, que dependia da atenção a normas de interpretação bastante precisas, cada partida de xadrez baseou-se em um conjunto de instruções previamente definidas. Além das evidentes regras do próprio xadrez, subentendidas para a prática do jogo, cada enxadrista precisou conhecer e cumprir um determinado roteiro de procedimentos que vinculava cada lance da partida à música que se ouvia. No projeto original, o torneio de xadrez deveria durar o mesmo tempo da execução de *Vexations*, ou seja, 18 horas e 40 minutos. Mas além disso, Jocy e Jocely elaboraram diretrizes mais minuciosas, fazendo com que o próprio torneio, em convergência com a interpretação musical, fosse entendido como um único jogo. Na prática, a ideia era a seguinte:

> Observando a mesma estrutura temporal de 18h e 40m, jogadores de xadrez participam de partidas numa ação contínua sem interrupção. Como regra de jogo e baseada na duração de cada repetição da partitura de Satie, cada lance durante os jogos de xadrez deverá ter a duração de 1'20". Os jogadores organizam um horário aproximado de revezamento, pois as partidas deverão ser recomeçadas sem interrupção.[77]

Desde o final do século XIX, torneios de xadrez baseados no controle rigoroso do tempo de cada lance eram uma prática comum no meio enxadrístico. A diferença agora seria que a duração de cada movimento de peça estaria determinada não pelo tempo objetivo de um relógio duplo, daqueles usados nas partidas de xadrez, mas pelo tempo, certamente mais subjetivo, de cada execução integral da peça de Satie. Como um autêntico jogo, uma partida de xadrez pode durar um tempo evidentemente indeterminado, mesmo nas situações em que há um controle prévio da duração de cada lance ou partida. Em nenhum caso é possível determinar de antemão *quando* um jogo de xadrez chegará ao fim: pode ser num xeque-

76. *Idem, ibidem*. Infelizmente, não foi encontrada nenhuma outra fonte documental que aborde o tabuleiro gigante ou as partidas via rádio.

77. CARVALHO, Josely; OLIVEIRA, Jocy de. Slides y Montagem... *Op. cit*, p. 1. O mesmo texto relativo às regras de execução do xadrez no contexto de *Homenagem a Duchamp* foi também publicado em: "Das seis da manhã à madrugada". *Op. cit*.

mate, num empate por repetição, na aceitação mútua de um empate ou numa imprevista desistência de um dos jogadores – definitivamente não temos como saber. Em termos matemáticos, seria possível, embora pouco provável, que no contexto de *Homenagem a Duchamp* uma única partida se estendesse por todas as 18 horas e 40 minutos, totalizando 840 movimentos de peça, em convergência com o número exato de execuções inicialmente previstas para cada *looping* de *Vexations*. Para Jocy e Josely, todavia, "vencer não terá a menor importância e sim a ação em si, a experiência de verificar quantas partidas foram jogadas no final das 18h 40min".[78]

Dispersos no centro da capital paranaense, enxadristas e pianistas integraram juntos a mesma estrutura poética, partilhando inclusive de alguns problemas comuns, voltados à prática de ações coletivas. "Assim como representa uma dificuldade para o pianista abdicar de seu individualismo mantendo sempre o mesmo tempo de execução", afirmaram Jocy e Josely, também "representa para o jogador um problema de estabelecer o mesmo tempo de raciocínio para mentes diferentes".[79] Todavia, embora música e jogo estivessem intimamente conectados, é certo que houve uma precedência da primeira sobre o segundo. Diante do aspecto silencioso e abertamente cognitivo de uma partida de xadrez, foi o caráter invasivo de uma interpretação musical amplificada como aquela o que afinal motivou não apenas as ações de cada enxadrista, mas, como veremos a seguir, as mais variadas reações do público passante.

O público de *Vexations*

Os múltiplos sentidos de *Vexations* não cabem na partitura, sequer numa interpretação isolada da peça. Previstas já na origem por Erik Satie, as 840 execuções consecutivas transcendem, pela própria repetição, qualquer análise estritamente musicológica. Prolongada por horas a fio, a audição integral da obra exige tenacidade e resistência. Como proposta poética, aliás, *Vexations* é mais do que uma obra: é uma autêntica experiência e, como tal, pressupõe, no plano psicológico, prováveis alterações dos estados de consciência. Para além do domínio da audição tradicional, que presume a separação ordinária entre palco e plateia, a repetição exaustiva de uma peça em si mesma repetitiva parece induzir a reações inusuais, como se o

78. CARVALHO, Josely; OLIVEIRA, Jocy de. Slides y Montagem... *Op. cit.*, p. 1.
79. *Ibidem*.

ouvinte, provocado por uma exposição superlativa, fosse convocado, sem qualquer euforia dançante, a abandonar a quietude contemplativa. Quando despertadas, a incompreensão e mesmo a irritação diante da longa execução não surgem de pronto: formam-se aos poucos, grão após grão, na exata medida em que se vai percebendo que não, não há nem haverá ali nenhum desfecho ou mudança de padrão. Como no curso da própria vida, é só no meio do caminho que se percebe, afinal, que a moral da história não existe, assim como também não existe nenhuma espécie de *télos* redentor.

Vista com inteireza, *Vexations* baseia-se, entre outras coisas, na ideia do choque, pois é mesmo chocante admitir a falta de sentido do devir. Nesses termos, não admira que seu interesse tenha reflorescido justamente no contexto das novas vanguardas, quando o resgate do épater le bourgeois dadaísta esteve na linha de frente de certas ações culturais de teor transgressivo. A partir sobretudo dos anos 1960, não faltaram exemplos de estratégias poéticas transnacionais centradas justamente na crítica à experiência estética convencional. Entre o palco e a plateia, ou se quisermos, entre o intérprete sonoro e o público silencioso, a *performance* e todas as variações das artes corporais despontaram como formas de questionar a validade dessas dicotomias. Nesse contexto, John Cage talvez tenha sido um dos primeiros a perceber as potencialidades também performáticas de *Vexations*. Logo na primeira interpretação da peça, em 1963, no Pocket Theater, parece ter ficado claro que a composição de Satie, quando executada integralmente, fazia da audição concreta um verdadeiro campo de experiências, fossem elas físicas, cognitivas ou emocionais. Por outro lado, é preciso ter em mente que tal experiência foi realizada num teatro convencional diante de alguns conhecidos personagens do mundo *underground* de Nova York, entre os quais Andy Warhol.

Desse modo, quando Jocy de Oliveira planejou a interpretação integral e amplificada de *Vexations* em pleno centro de Curitiba, logo ficou evidente que, não obstante a assumida influência de John Cage, a proposta da pianista alargava o campo de experiências, incluindo agora as imprevisíveis disposições do espaço urbano, com seu público aleatório e via de regra não especializado. O conflito com a dimensão estética apaziguadora implícita no recente planejamento urbanístico de Curitiba era evidente. Em pouco tempo, o caráter performático da execução induziu às mais variadas reações dos passantes. Somado ao torneio de xadrez e à invasiva amplificação eletroacústica, o revezamento ritualístico das pianistas no interior de um quiosque transparente funcionou como uma espécie de ímã simbólico, atraindo com força magnética o interesse e os corpos do público anônimo.

No coração da "cidade modelo", as pessoas passavam, paravam, comentavam e seguiam seu rumo. Algumas retornavam, curiosas. Repetitivo e dilatado pelos alto-falantes, o som se ouvia de longe, dispersando o ponto de origem. Mais que todos, lojistas, garçons e trabalhadores diversos das proximidades se viram expostos aos efeitos daquela experiência estética e comportamental. Como uma correnteza irreversível, a enchente sonora invadiu todos os espaços, escalando andares e atravessando paredes, sem respeitar dique de qualquer tipo. Nas palavras de Jocy de Oliveira,

> Todo o evento foi observado por psicólogos, assistido por comerciantes, trabalhadores, envolvendo estudantes e presenciado pelos pedestres que passavam. As reações foram controvertidas. Alguns próximos da histeria não puderam suportar tanta estimulação. Outros aceitaram pacificamente a repetição hipnótica da melodia de Satie.[80]

Provocativa e amplamente divulgada, a interpretação da peça atraiu um público tão grande quanto diversificado. De acordo com a pianista Regina Gomes, envolvida na ação, estiveram presentes "poetas, críticos, médicos", além do próprio prefeito Jaime Jaimer, que "também veio nos prestigiar".[81] Aluno da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e uma das testemunhas do evento, José Humberto Boguszewski foi enfático: "de todas as atividades realizadas durante o Encontro, a mais marcante e polêmica foi, sem dúvida, a execução da peça *Vexations* de Erik Satie".[82] Por conta da circunscrição pública e controversa, a *performance* contou com uma abrangente cobertura da imprensa. Além disso, como parte das atividades do VI Encontro de Arte Moderna, um grupo de estudantes da EMBAP foi destacado para registrar as opiniões do público.[83] Perambulando pelos arredores da Boca Maldita, os alunos travaram deliciosos diálogos com os entrevistados, que precisavam responder a perguntas como: "O que você está achando da música?", "Você está ouvindo esta música desde que horas?" ou "O senhor sabe o que é dadaísmo?".[84]

---

80. OLIVEIRA, Jocy de. Dias e caminhos. *Op. cit*.
81. GOMES, Regina. *Op. cit*.
82. BOGUSZEWSKI, José Humberto. "Edifício Paraná". *Op. cit.*
83. "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc". *Op. cit*; "A terapia da música", *Diário do Paraná*, Curitiba, 1º set. 1974.
84. Posteriormente, o resultado dessas entrevistas foi transcrito à mão no seguinte documento: "Semana de Arte Moderna", texto manuscrito, cinco folhas com frente e verso, sem paginação, s.d. [31 ago. 1974] (MAC-PR). Não há indicação dos nomes dos entrevistados.

Como a interpretação era ouvida por alto-falantes, nem todos os passantes sabiam onde exatamente estavam as pianistas, sequer se se tratava de uma música gravada ou ao vivo. "À primeira vista", de acordo com uma reportagem, os acordes "aparentavam ser inofensivos sons oriundos de uma loja de discos". No entanto, prosseguiu o texto, "a continuidade dos sons acabou retendo a atenção – talvez inconsciente – daqueles que permaneceram expostos à execução durante algum tempo"[85]

Tédio e irritação: tom-tom-tom-tom

À exceção de umas poucas vozes, a grande maioria dos entrevistados pareceu contrariada com a apresentação, tendendo a expressar opiniões negativas ou quase, que variavam do tédio à fúria, passando pela indignação e pela melancolia. De acordo com o jornalista Aramis Millarch, a execução inédita da peça era um teste para "os provincianos ouvidos da população".[86] Perguntado pelos alunos da EMBAP acerca da sensação pessoal diante de *Vexations*, um dos entrevistados foi direto: essa música "não transmite nada para mim, não. É uma monotonia total". Ao que parece, a experiência da peça evocava um problema de fundo, mais geral, uma espécie de constatação melancólica. Para ele, a ausência de emoções ali implícita seria um indício do processo de desumanização causado pela sociedade industrial. O caráter tedioso dessa música, concluiu, "significa que cada vez mais a gente está ligado na máquina".[87]

Na linha do tédio, há ainda um outro depoimento relevante. Andando pela Boca Maldita na manhã daquele sábado, um professor afirmou que havia começado a dar aula nas redondezas já muito cedo, às 7h15m, como de costume. Em pouco tempo, contudo, a música intermitente foi invadindo a sala de aula lotada, contagiando os seus duzentos alunos, que logo deixaram a escola e dirigiram-se para a rua, rumo à apresentação. Conforme a avaliação do professor, "o que trouxe os alunos foi sono. Não sei se porque era a primeira aula" ou se foi porque "os alunos não estavam ainda habituados" com aquele tipo de som. Pois nós, em Curitiba, "temos uma loja de disco aqui em frente e eles estão habituados com aquele ritmo da música. Agora, esse, eles estranharam".

85. "A terapia da música". *Op. cit*.
86. MILLARCH, Aramis. "As mulheres e o que fazem". *Op. cit*.
87. Semana de Arte Moderna. *Op. cit*.

Aliás, confessou, "não entendo até agora o que vem a ser essa música", qual "o motivo da música".[88]

Tédio, sono e melancolia foram palavras recorrentes naquele dia. Entrevistado, um dos duzentos alunos gazeteiros afirmou que estava achando a música "muito melancólica". "Inclusive", prosseguiu, eu "estava falando com meus colegas. E o que eles acharam, não sei. O pessoal está prestando atenção na música, sem ligar muito". No seu entendimento, a "tradição" da música popular, ou seja, o padrão musical ao qual aqueles alunos estavam habituados, era de tipo "alegre e jovial, e essa música não condiz com isso".[89] Essa música, completou alguém, "não tem ritmo" "não tem coisa nenhuma. Se isso é cultura, a gente não entende".[90]

Mesmo entre músicos, a incompreensão era generalizada. "Eu estou procurando entender, porque entendo um pouco de música. Sou músico. E gostaria de saber qual a razão dessa situação e qual a sua finalidade". Longe dos padrões tanto da música popular quanto da música erudita tonal, a repetição incessante de *Vexations* parecia não ter nenhum propósito. Para outro músico, essa aparente ausência de função não era prejudicial em si mesma, mas pelos seus efeitos concretos, na medida em que afastava o público: "Eu estudei música. Não está muito bom, não. Não dá muita atração. O público não está gostando. Ninguém gostou dessa música hoje. Eu acho horrível isso. Esse negócio aí, essa música. Todo mundo foi embora".[91]

Ao longo dos anos 1970, com a inauguração do Teatro Paiol e as ações públicas da recém-criada Fundação Cultural de Curitiba, propagou-se o mito enviesado de que o público curitibano seria mais exigente, nos campos do teatro e da música, que a média do público nacional. Partilhando dessa ideia, que confundia frieza e acanhamento com requinte estético, um dos entrevistados chegou a acusar os organizadores do VI Encontro de falta de pesquisa e planejamento. Na sua opinião, os curitibanos "têm informação" e conhecimento "pró-música", e para adequar-se a esse público, seria necessário saber "como as pessoas de Curitiba reagem às coisas". Por outras palavras, "vocês deviam ter feito alguma pesquisa", e "a partir desses dados vocês não deveriam colocar [essa música] como foi colocado". Do modo como foi feito, "as reações serão piores", concluiu, sem no entanto explicar se afinal

88. *Ibidem*.
89. *Ibidem*.
90. *Ibidem*.
91. *Ibidem*.

Vexations estaria aquém ou além dos "exigentes" ouvidos curitibanos.[92] Seja como for, o fato é que boa parte do público de *Vexations* se sentiu realmente incomodada diante do "eficiente e às vezes odiado sistema de alto-falantes distribuídos pela área central".[93] Para um dos entrevistados, a performance "está provocando um impacto. Algumas pessoas estão um pouquinho chocadas". Para outra, uma senhora, "a cidade nunca esteve tão perturbada como nesses últimos dias, mas isto já é demais".[94] Mais que a repetição, era a própria estranheza da composição repetida que garantia o enfado de muitos. "Se tocada das 6 horas à meia noite", confessou alguém, "a gente enjoa da música". "Agora, tem exceção", ponderou. "Por exemplo, se você tocar uma música suave, daquela mais romântica, isso vai ajudar". O padrão cromático e quase indiferenciado de *Vexations*, com suas notas marcadamente espaçadas, parecia magoar o espírito daqueles que, submetidos a muitas horas de execução contínua, não tinham como se afastar da Boca Maldita. "Eu estou trabalhando", enfatizou um entrevistado, "e aquela música tom-tom-tom-tom".[95]

Exposto à interpretação "desde as 9 horas" da manhã, um depoente, identificado como coordenador de curso da Fundação Teatro Guaíra, deu sua opinião sincera: "Não acho bom, não, porque é tudo a mesma coisa. É de encher a medida. Aquela música batendo o dia todo ali. Vou dizer uma coisa: é uma dor de barriga certa". Depois de algum tempo, o acúmulo excessivo de notas insuficientemente diferenciadas – "tom-tom-tom-tom" – funcionava como um protocolo monótono, algo como uma torneira mal fechada cujos pingos não tardariam a transbordar nas emoções dos ouvintes. "O que eu estou achando", respondeu um entrevistado furioso, "é que o que vocês estão conseguindo é encher o saco do pessoal".[96] "Nós ficamos dezoito ou vinte e quatro horas" ouvindo a mesma música, exagerou o artista Elvo Damo, reforçando o efeito do excesso de repetição. "Então foi aquela merda: tim tom-tom, tim tom-tom-tom-tom, lá no fundo. Foi uma encheção de saco. O pessoal não gostou, criticou. O pessoal foi lá pedir pra parar. Gente reclamando, pessoal de loja reclamando. Foi uma reclamação geral."[97]

92. "Semana de Arte Moderna". *Op. cit.*
93. "A terapia da música". *Op. cit.*
94. *Apud* "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc". *Op. cit.*
95. "Semana de Arte Moderna". *Op. cit.*
96. *Ibidem*.
97. DAMO, Elvo Benito. Entrevista a Artur Freitas. *Op. cit.*

"Uma verdadeira porcaria", acrescentou alguém. "Esta música não é música: é bater no teclado". Na sua compreensão, a recepção negativa a *Vexations* derivava de uma escolha equivocada de repertório, pois até mesmo um leigo saberia escolher músicas que agradassem ao grande público: "Eu boto uma escola de samba aqui que faz mais sucesso do que essa música aí", sentenciou. "Minha cabeça está estourando já", disse outra pessoa. "O que está tocando? Está horrível isso aí, meu Deus do céu. Não aguento."[98] Um pouco mais compreensivo, um entrevistado reconheceu que "a monotonia também é uma forma de arte, que aceitamos. Mas agredir o povão não dá". Para ele, a agressividade implícita na arte de vanguarda só faria sentido se fosse precedida de uma pedagogia estética realmente eficaz: "O povão tem de ser educado. Para um dia poder ser agredido também".[99] Para alguns, aliás, a situação era tão insólita e abusiva, tão desesperadoramente aflitiva, que só a violência seria capaz de interromper aquela música. Dá vontade de "jogar uma pedra no cara", alguém esbravejou.[100]

Comerciantes em fúria

Por outro lado, é significativo perceber que as reações mais enfurecidas não partiram dos transeuntes, mas sim de alguns comerciantes que trabalhavam nas proximidades do evento. E isso por dois motivos. Primeiro, porque os lojistas da região ficaram muito tempo expostos aos efeitos da execução contínua de *Vexations*, ao contrário dos simples passantes, que podiam escolher se ficavam por perto ou se iam embora. Mas além disso, a questão central era que, com a partida de muitos clientes potenciais, o movimento comercial das redondezas acabou sendo negativamente afetado. De acordo com uma reportagem, a apresentação musical "não agradou alguns dos que mantêm estabelecimentos comerciais na zona central, principalmente bares e lanchonetes da Boca Maldita, que, segundo as garçonetes, estiveram vazios".[101] "A Boca Maldita", em resumo, "teve seu movimento caído" ao longo do sábado, o que evidentemente desagradou a diversos lojistas.[102]

98. "Semana de Arte Moderna". *Op. cit*.
99. [Sem título], texto manuscrito, folha única, s.d. [1974] (MAC-PR).
100. "Semana de Arte Moderna". *Op. cit*.
101. "A terapia da música". *Op. cit.*
102. "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc". *Op. cit*.

Entrevistada por uma aluna da Belas Artes, uma florista não escondeu sua irritação: "Ora, minha filha, o pessoal vinha comprar flor na hora do movimento, entre 11 horas e meio dia", e então, "o cara entrava ali", na loja de flores, e "não aguentava esperar por causa da música, se arrancava. Ficava 5 minutos e ia embora. Quer dizer, prejuízo pra mim. Enquanto os músicos se divertem, eu tomo na cabeça". Diante de um sorriso da entrevistadora, a florista explodiu: "Você dá risada porque não é você que estava lá. Começa a dar risada que eu vou partir pra violência".[103] Afirmando "não suportar mais ouvir a mesma música", a florista "não teve dúvidas: apanhou um alicate" e se preparou "para cortar o fio" de um dos alto-falantes.[104] O tumulto estava armado. Próxima à cena nesse momento,

> A arquiteta Josely Carvalho, coordenadora do projeto de criatividade que incluía aquela unidade musical, foi dialogar com a florista, que entretanto não se convenceu. Aos seus gritos somou-se o insulto de um amigo que ficou ainda mais irritado quando a arquiteta fotografou, com sua [câmera] Minolta, sua expressão de cólera. E se não fosse a intervenção de um guarda, o cidadão teria destruído a câmara e agredido Josely.[105]

Apesar da intervenção de Josely, alguns fios dos alto-falantes acabaram cortados, interrompendo parte da amplificação da música.[106] Perto dali, o proprietário da Confeitaria Iguaçu João Jacob Mehl "não escondia sua irritação". Responsável pelo quiosque onde o piano estava instalado, o lojista foi repreendido por outros empresários da região. Como um castelo de carta em ruínas, a insatisfação dos clientes vizinhos acabou gerando um efeito em cadeia: "até às 10 horas da manhã, Jacob recebeu dezenas de reclamações – principalmente dos hotéis vizinhos, cujos hóspedes irritaram-se com a repetição constante do mesmo tema".[107] Submetidos a uma música estranha, volumosa e repetitiva desde as seis da manhã de sábado, alguns hóspedes das redondezas acabaram se revoltando. Conforme André Fatuch, então proprietário do Hotel Del Rey, "dois turistas chegaram a pedir a conta", sendo

103. "Semana de Arte Moderna". *Op. cit*.
104. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música", *Estado do Paraná*, Curitiba, 03 set. 1974.
105. *Ibidem*.
106. [BEDA]. 6º Encontro, texto manuscrito e assinado, duas folhas, s.d. [1974] (MAC-PR).
107. MILLARCH, Aramis. "A cidade & a música". *Op. cit*.

que "o mesmo aconteceu com hóspedes do Hotel Plaza".[108] O próprio João Jacob Mehl, aliás, teve seu negócio prejudicado: depois de algumas horas de música, o garçom que atendia o quiosque das pianistas pediu demissão do cargo, "pois não aguentava mais aquelas notas".[109]

Experiência e hipnose: o caso Wagner

Curiosamente, todavia, a continuidade da apresentação acabou gerando novos efeitos nos ouvintes. "No começo", comentou o crítico de arte Fernando Bini, "o pessoal ficou meio revoltado, deram bronca, chamaram a polícia. Mas na medida que a coisa foi evoluindo, todo mundo se acalmou, e começaram a achar a música interessante".[110] Dentre todas as impressões coletadas pelos estudantes da EMBAP ou publicadas nos jornais, merece destaque o longo depoimento de Wagner, professor de Ciências do Colégio Estadual do Paraná. De acordo com uma das reportagens da época, seu comentário "foi avaliado como opinião-padrão".[111] Depois de duas horas consecutivas ouvindo *Vexations*, o professor assim resumiu sua experiência pessoal:

> Não entendo nada de música, apesar de chamar-me Wagner. Não sei os objetivos deste experimento que homenageia Duchamp, mas exponho minhas impressões, após duas horas de audição. Nos primeiros quinze minutos, a música, para mim, que me encontrava no centro da cidade, estava simplesmente irritante e insuportável. Manifestei protesto a alguns amigos. Uma hora depois, senti uma sensação de indiferença – não mais me incomodei. Uma hora e trinta minutos depois, comecei a gostar. Duas horas depois: a) encontro-me calmo, em lugares distantes – talvez em outros lugares, b) esqueço dos problemas do dia a dia, c) apresento vontade de me comunicar, d) gosto da música e sentiria muito se ela parasse.[112]

108. "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc". *Op. cit*.
109. *Ibidem*.
110. BINI, Fernando. Entrevista a Artur Freitas, Curitiba, 5 dez. 2002.
111. "A terapia da música". *Op. cit*.
112. WAGNER. Texto manuscrito, sem título, folha única, s.d. [1974] (MAC-PR). Com ligeiras alterações, o depoimento de Wagner foi transcrito nas seguintes reportagens: "A terapia da música". *Op. cit*.; "O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc". *Op. cit*.

Depois da irritação inicial e de um estágio subsequente de indiferença, Wagner finalmente acalmou-se, assumindo uma plácida postura meditativa. A crer no seu relato, o material vivenciado parece ter feito um percurso completo, integrando, num mesmo fluxo, as imprevisíveis disposições da *performance* com o reconhecimento interno de um complexo processo emocional. De acordo com o filósofo John Dewey, só temos uma "experiência singular" do mundo quando os fenômenos vivenciados realizam um percurso integral em nosso ser, gerando um sentimento de inteireza e completude. Nas suas palavras, "fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política" são eventos completos, ensimesmados e transbordantes, que começam, acabam e por fim alteram nosso fluxo existencial. Em cada um desses casos, afirma Dewey, não estamos diante da experiência em geral, mas sim de *uma* experiência particular.[113] Assim, embora não tenha presenciado todas as 840 repetições de *Vexations*, Wagner parece ter se envolvido com a interpretação o tempo necessário para realizar, no plano interno de sua psiquê, o movimento completo de uma experiência.

Ao cabo de certo tempo, o professor sentiu-se transportado para outros lugares, afastando-se assim dos problemas cotidianos. Percebendo-se com vontade de se comunicar, Wagner aproximou-se do "local de execução da música". Ao contrário do caso do garçom que se demitira, o professor deparou-se com um outro garçom, que, na sua lembrança, encontrava-se igualmente feliz e comunicativo: era para ele "sair mais cedo, mas preferiu continuar o serviço".[114] Docente na área de Ciências, Wagner comparou a experiência de *Vexations* – da qual admitiu desconhecer os objetivos – com as pesquisas comportamentais da psicologia behaviorista. Citando pontualmente o pioneirismo do psicólogo norte-americano Burrhus Frederic Skinner, o professor afirmou que "o sistema nervoso adapta-se através da repetição". Dessa forma, explicou, a relação "estímulo-resposta", implícita naquela música, faria sentido no campo da "teoria da aprendizagem, propiciando condicionamentos operantes".[115] Por comparação,

113. DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1925-1953], pp. 109-110.
114. WAGNER. *Op. cit*.
115. *Ibidem*.

> No caso deste experimento, o resultado é o estimular o gosto pela música e a sensação de bem-estar, paz de espírito, bom humor e necessidade de comunicação. Para outros, a reação pode ser diferente, como são diferentes os temperamentos. Seja qual for a reação, esta sempre será benéfica e construtiva. Parabéns aos organizadores e muito obrigado pelas horas agradáveis que desfrutei.[116]

Entrevistado pelos alunos da EMBAP, Wagner reiterou sua avaliação pessoal de *Vexations*, dizendo que, com o correr do tempo, havia passado a apreciar a música. Confirmando o efeito hipnótico da interpretação, já previsto por Jocy de Oliveira, o professor considerou que o aspecto ruidoso daquela música não deixava de ser uma metáfora amplificada do próprio caos urbano. "É o problema da hipnose", disse com todas as letras. "As pessoas não aguentam toda essa [geração] de sons, porque é sempre a mesma coisa. Mas eu disse, você vive na cidade, onde tem uma porção de ruídos que se repetem o dia inteiro. Só que aqui", concluiu, "a irritação é mais real."[117]

Caleidoscópio: a montagem como subversão da cidade

Na contramão da sociedade tecnocrática, as diversas formas de manifestação da contracultura não se expressaram apenas no plano comportamental, como, em muitos casos, aproximaram-se das rupturas de linguagem propostas pelo imaginário de vanguarda, com especial destaque para as ações poéticas que se baseavam na combinação de signos heterogêneos. De acordo com o filósofo Theodor Adorno, dois mundos foram simultaneamente contraditos pelo princípio da montagem, característico de boa parte da produção artística moderna. De um lado, tal princípio se contrapôs à obra de arte tradicional, ao abandonar o ideal de "unidade orgânica" em favor de uma linguagem fragmentada e heterogênea. E de outro, ao propor situações poéticas instáveis e voltadas à comunicação entre o estético e o extraestético, a montagem parece também ter afrontado os sentidos pretensamente homogêneos e totalizantes do capitalismo avançado. Nas suas palavras, uma obra baseada nesse princípio

116. *Ibidem*.
117. Wagner *apud* "Semana de Arte Moderna". *Op. cit.*

> introduz em si as ruínas literais e não fictícias da empiria heterogênea, reconhece a rotura e a transforma em efeito estético. A arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua supressão. A montagem é a capitulação intraestética da arte perante o que lhe é heterogêneo.[118]

Para Adorno, a montagem teria sido "descoberta na colagem dos cortes de jornal e coisas semelhantes, nos anos heroicos do cubismo", quando artistas como Picasso e Braque, na contramão da pintura pura, anexaram papéis cortados e embalagens comerciais em seus quadros.[119] No entendimento do sociólogo Peter Bürger, a ideia de montagem implícita na colagem cubista estava na origem da própria concepção de vanguarda. "Uma teoria da vanguarda", afirmou,

> deve partir do conceito de montagem sugerido pelas colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro.[120]

Das vanguardas históricas dos anos 1910 e 1920 às novas vanguardas dos anos 1960 e 1970, a combinação de signos heterogêneos tornou-se um dos traços determinantes da produção artística experimental. Nesse meio tempo, o princípio da montagem se generalizou, assumindo diversas formas, que, não obstante a própria diversidade, tenderam a se concentrar em pelo menos quatro modos básicos. Constituído de montagens simultâneas realizadas no espaço bidimensional, o primeiro modo é perceptível tanto nos *papiers collés* cubistas, quanto nas fotomontagens de artistas como John Heartfield. Já o segundo modo diz respeito às montagens simultâneas no

118. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1970], p. 177.
119. *Ibidem*.
120. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1974], pp. 137-138.

espaço tridimensional, como no caso das *assemblages* em geral e dos *objets trouvés* surrealistas, assim como dos *environments* e demais procedimentos instalacionais. Marcado pela alternância linear de imagens ou gestos, o terceiro modo, por sua vez, consiste em montagens sequenciais no tempo, exemplificadas na filmografia de vanguarda e na videoarte, bem como em certas ações performáticas que se baseiam na progressão temporal de um único evento. Dentre todos esses expedientes, todavia, é o quarto e último modo que aqui realmente nos interessa. Difundido no contexto das novas vanguardas e entendido como uma espécie de amálgama dos procedimentos anteriores, este modo concerne às montagens que, como em *Vexations*, são simultâneas no tempo, e que como tais implicam a realização, em espaços distintos, de dois ou mais eventos concomitantes, mas ainda assim interligados.

Nesses termos, se o princípio da montagem, como diz Adorno, foi uma espécie de reação estética contrária às pretensões totalizantes do capitalismo avançado, ali incluída a tecnocracia, então não admira que a radicalização dessas mesmas reações, implícita no quarto modo, tenha ocorrido em paralelo à maturação da sociedade tecnocrática, a partir do segundo pós-guerra. Afetadas pela racionalidade tecnológica da comunicação de massa, as novas vanguardas resgataram mas também aprofundaram os modos básicos da montagem moderna. Ampliada a partir dos anos 1960, a montagem passou a considerar não apenas a instalação de obras em espaços ampliados e heterogêneos, com privilégio ao espaço urbano, como, em certos casos, também se valeu de um raciocínio temporalmente simultâneo, como se o quarto e último modo de montagem acima referido fosse, na soma dos modos anteriores, uma das formas mais caóticas, fragmentadas e dispersivas – mas por isso mesmo expansivas – da própria ideia de montagem.

Como vimos, *Vexations* foi uma colagem de ações realizadas simultaneamente em espaços urbanos próximos mas distintos, na região central de Curitiba. Mais do que a referência a Marcel Duchamp, foi a duração da interpretação que consistiu no material aglutinante da proposta. Ao longo de 18 horas e 40 minutos, ou enquanto durasse a execução da peça, o público foi confrontado, em múltiplos pontos da Boca Maldita e arredores, com estímulos diversos, pianistas, partidas de xadrez, alto-falantes, reações imprevistas, comerciantes coléricos, gente entorpecida, inquieta, mas também feliz. Além disso, embora as ações tenham se valido de diretrizes bastante rigorosas, como no caso da interpretação de *Vexations* ou das estranhas regras complementares das partidas de xadrez, o fato é que

o efeito das propostas sobre o público foi fundamentalmente imprevisível. Resgatando o épater le bourgeois do dadaísmo e de John Cage, *Vexations* baseou-se na ideia do choque, e com ela apostou no caráter aleatório das reações emocionais dos espectadores, que variaram da introspecção à histeria. Por outras palavras, face à imagem "orgânica" da "cidade modelo", cuja matriz tecnocrática se baseava em concepções estéticas pretensamente totalizantes e consensuais, percebe-se, em resumo, que a intervenção poética de Jocy acabou por perturbar as subjetividades cotidianas, revelando assim, à revelia do cenário planejado, a sua própria face subversiva.

Valendo-se da recente diluição entre os meios expressivos, que a partir dos anos 1960 aproximaram diversos campos artísticos, Jocy de Oliveira entendia as artes performáticas, e especialmente os *happenings*, como modos de montagem e combinação. Entrevistada por um jornal curitibano no dia anterior à *Vexations*, a pianista afirmou-se fascinada com "as possibilidades de uma forma móvel, ou melhor, aberta", que fizesse convergir "suas dimensões sonoras, teatrais, literárias ou ambientais".[121] Na sua concepção, o público de uma obra de forma móvel "teria um papel na improvisação". Além disso, prosseguiu, assim como no contexto dadaísta, parte considerável das "obras de hoje" também empregam "o uso intencional do elemento de chance", ou seja, de acaso e indeterminação. Bem informada e disposta a estabelecer sua própria filiação poética, Jocy afirmou que "o histórico dos *happenings* e *intermedia*" havia começado já na década de 1950, com John Cage, e prosseguido com o Grupo Gutai e Allan Kaprow, para em seguida desdobrar-se na ideia de *performance*. Para sintetizar seu posicionamento e elucidar alguns princípios gerais de *Vexations*, a artista afirmou que compreendia a criação estética como "um processo consciente e inconsciente", ou melhor, como uma metáfora vertiginosa que se resumia na figura de "um caleidoscópio". Para explicar sua visada metafórica, Jocy se perguntou: "O que será então o sentido de um caleidoscópio?". Nas suas palavras, tratava-se de "uma ideia fragmentada de constante mutabilidade, uma antissequência ou antiforma ou talvez o fim que se transforma em começo. Este é o eterno mecanismo da procura: não uma mensagem, apenas uma pergunta".[122]

Com o filósofo Walter Benjamin, aprendemos a compreender a metáfora do caleidoscópio como uma espécie de antídoto dialético à experiência

121. Jocy de Oliveira apud "Jocy faz a história", *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1974.
122. *Ibidem*.

opressora mas também construtiva da modernidade. Como na repressão capitalista de Adorno ou na dominação mais-repressiva de Marcuse, a fragmentação da própria sociedade industrial desponta, em Benjamin, como uma possibilidade de positivação da subjetividade moderna, ela mesma fragmentada. Nas suas palavras,

> O curso da história, tal como se apresenta sob o conceito de catástrofe, não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma "ordem".[123]

De acordo com o historiador da arte Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin conhecia bem o caleidoscópio.[124] Inventado por Alphonse Giroux em 1817, o artefato, que logo se tornou um dos mais populares aparelhos óticos da cultura visual do século XIX, consistia num tubo cilíndrico espelhado recheado de pequenos pedaços de vidro colorido e outros materiais. A cada giro, o dispositivo formava uma nova imagem complexa, fragmentada e colorida, sempre diferente da imagem anterior, e que, com um novo movimento, seria inteiramente destruída, dando lugar a uma outra imagem, igualmente inédita, e assim sucessivamente. Para Didi-Huberman, a estrutura caleidoscópica da modernidade interrogaria a estrutura do tempo, consistindo-se assim numa metáfora da experiência moderna: "Em Benjamin", resumiu, "o caleidoscópio é um paradigma, um modelo teórico".[125]

Numa instigante analogia poética, a historiadora da arte Rosângela Cherem chegou a sugerir que os procedimentos artísticos caleidoscópicos, baseados no "movimento constante" e no "re-embaralhamento infinito das formas", implicavam uma oposição direta à "materialidade irrepetível da pintura", ela mesma "repleta de simbologias partilhadas através de um repertório erudito e inscrita numa longa tradição referenciada pela noção de beleza, juízo estético, gosto e estilo".[126] Implícitos na ideia benjaminiana

---

123. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 154.
124. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011 [2000], p. 186.
125. *Idem*, p. 204.
126. CHEREM, Rosângela; KIELWAGEN, Jefferson. Renitências da imagem, XVIII Seminário de Iniciação Científica da UDESC, UDESC, Florianópolis, 2008, pp. 4-5.

de história como catástrofe, os conceitos dominantes, situados na base da dominação capitalista, traduziam-se de modo indireto na "imagem de uma 'ordem", ou ainda – se quisermos retomar os termos de Adorno –, no ideal de "unidade orgânica" da pintura e da escultura tradicionais, cujo análogo urbanista seria justamente a concepção de "cidade orgânica". Por outras palavras, a estrutura perturbadora e caleidoscópica de parte das obras combinatórias, que de acordo com Peter Bürger teriam viabilizado uma "teoria da vanguarda", coincidiria, em linhas gerais, com a própria ideia de montagem. Em termos subjetivos, a evocação poética dessa metáfora não deixaria de refletir, de acordo com uma analogia proposta por Didi-Huberman, a experiência do "desmoronamento interior" – mas um desmoronamento, poderíamos acrescentar, que se enraíza na exata medida em que a subjetividade moderna se generaliza. De acordo com o autor, "os motivos da montagem e do caleidoscópio convocam indefectivelmente, em Benjamin, a figura do quebra-cabeças".[127] E de fato, dos *papiers collés* aos *happenings*, o que está em questão, na contramão de uma linguagem e de uma sociedade totalizantes, é a possibilidade mesma de validar, enquanto expressões do desmoronamento interior, obras de arte que, como quebra-cabeças subjetivos, são feitas de cacos e escombros, ou seja, feitas de estilhaços de uma experiência em si mesma estilhaçada.

Por outro lado, foi somente a partir dos anos 1960, com a difusão no campo da arte de colagens simultâneas no tempo e no espaço, que o princípio da montagem, convergindo todos os modos anteriores num mesmo gesto, pôde se tornar radicalmente caleidoscópico. De Kaprow à Cage, e destes a Jocy de Oliveira, a oposição à teleologia progressista e ao racionalismo tecnocrático levou ao fracionamento estético não apenas da linguagem, mas do próprio cenário urbano, gerando, em alguns casos exemplares, situações aleatórias e simultâneas, ou como prefiro, subversivas. Assim, para o curitibano médio de 1974, não admira a multiplicidade de reações díspares que surgiram diante de um evento igualmente múltiplo, caótico e, por isso mesmo, imprevisível. No grande quebra-cabeças feito de ações em si mesmas fragmentadas, *Vexations* parece ter feito da própria cidade de Curitiba o seu caleidoscópio particular.

127. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 211.