CHEN – O INCITAR
TROVÃO – MOVIMENTO

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

both phra**S**es
and large sec**T**ions
many diffe**R**ent distinctions
co**U**ld be thought of
some for instan**C**e
concerning symme**T**ry horizontal or vertical
b**U**t what i thought of
was a **R**ythmic
structur**E**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

Simetrias, espaços que acolhem ruídos, sons em movimentos. Organização do tempo que pulsa em ritmos aleatórios. Modo de ouvir o mundo reverberando o caos. Arquitetura vazada, vãos livres. Estrutura – tempo e espaço indistinguíveis. Círculo que se fecha delimitando gestos de escrita. Escritas de som, de luz, de palavras. Escritas que se atravessam e se multiplicam em novas circunferências.

Um rapaz abraçado à namorada canta baixinho uma música que não conheço. Estrangeira, sentada no degrau logo abaixo, bem próxima, o canto me coloca em um espaço íntimo, apesar da aspereza que nos envolve. A canção silencia o ruído ao redor. Luzes intensas, movimentos frenéticos se distanciam. Ocupo a memória de uma sensação, sem narrativa.

Marcelo, amigo querido, bailarino cujo corpo é um espaço quase já não mais habitável – até que não mais –, com voz potente organiza, na canção, o chão que o permite saltar na melodia, dançando sem sair do lugar. Escuta intensa que reúne, em desalinho, tempos, imagens, afetos. A voz se desfaz do corpo e arquiteta um território no qual outras presenças tomam forma, tornando múltiplo o Homem Vermelho.

A tonalidade é uma forma de organização territorial. Ponto de partida de distâncias sonoras na melodia. Em diferentes partes do mundo, culturas e tempos, canções estabelecem narrativas sonoras que conformam estruturas relacionais de sons nas quais tempos, mundos e tradições se exprimem, se expressam e nos tocam. *Any sound of any qualities and pitches (known or unknown, definite or indefinite), any context of these, simple or multiple, are natural and conceivable within a rhythmic structure which equally embraces silences.*[1]

Nas diversidades contemporâneas, experimentos sonoros passaram a desorganizar estruturas cancioneiras, desfazer tonalidades e propor a desestruturação daquilo a que cotidianamente ainda reconhecemos como música. Encontramo-nos em território estrangeiro, fértil e potente. Novos corpos soam, dinâmicos e instáveis. *Tonality. I never like tonality.*[2]

[1] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.65
[2] ibid., p.116

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

A música conta, ao mesmo tempo em que se mistura na organização dos corpos comunitários. O som ordenado narra. É testemunha e partícipe. O compositor inventa mundos e suas narrativas. A composição é ficção que distribui vozes à escuta. Uma organização mais que sonora do espaço social. *Music, what does it communicate? Is what's clear to me clear to you? Is music just sounds? Then what does it communicate?* [3]

MARCEL É FRANCÊS E PINTOR. WALTER É AMERICANO E POETA.
JOSEPH É ITALIANO E PINTOR. ELES SÃO AMIGOS NA AMÉRICA.
MARCEL FUMA CACHIMBO E INVENTA, JOSEPH E WALTER COLECIONAM COISAS.
ARTE É UMA ESPÉCIE DE COISA NO SÉCULO XX.
A QUINTA AVENIDA TEM LOJAS DE FERRAGENS.
AS COISAS DAS LOJAS DE FERRAGENS NÃO SÃO ARTE.
A J.L. MOTT IRON WORKS VENDE URINÓIS NA QUINTA AVENIDA.
OS TRÊS COMPRAM UM URINOL DE PORCELANA. ELE É BRANCO EM NOVA YORK.
O URINOL É ARTE NA ASSINATURA DE MARCEL.
R. MUTT SE INSCREVE NA FONTE EM 1917.

A música moderna europeia, até o começo do século XX, é forma narrativa. Cada época desenvolve também musicalmente seus modos particulares de narrar: sonatas, fugas, minuetos, rondós, óperas, missas, suítes, sinfonias, concertos, entre tantos outros, mais próximas às vezes da dança, às vezes, da literatura. Elaborações e percepções de mundo soam insistentemente nessas formas. Refletem momentos históricos e seus arranjos. Hierarquias, dualismos, centralizações, linearidades, simetrias também organizam estruturas sonoras.

Essas formas são relativamente fixas e têm em comum um centro tonal. Histórias são contadas linearmente, distribuídas em diferentes vozes e timbres. Narrativas que mimetizam a realidade e buscam dar sentido ao som. Sem ruídos ou interferências. Configurações apartadas da vida cotidiana, tentativas de realização de idealidades. *Structure. Given a number of actually active points, they are an aggregate, a constellation, they can move about among themselves and it becomes necessary to classify the kinds of aggregates, say constant and again intermittent.*[4] A

[3] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.41
[4] ibid., p.163

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

partir de relações harmônicas, mais ou menos intrincadas, o sistema tonal narra em sons que se sucedem, movimentos de repouso, tensão, perguntas e respostas.

Melodias se estendem horizontalmente, acordes as sustentam verticalmente, notas se embaraçam, dialogam, se atritam. Um centro único se estabelece, ainda que varie no interior da composição. A arquitetura ergue um edifício estável. Fora dele há estranheza e ruído. O sistema tonal traça um círculo no qual os corpos que o habitam são organizados hierarquicamente. Um círculo no qual todos falam a mesma língua. Um círculo em consenso.

A tonalidade, organização do som em que há um centro a partir do qual as distâncias se ordenam, talvez seja a maneira mais simples de formar coletividades sonoras. Não é só a música moderna europeia que se organiza a partir de centros tonais. As músicas rituais, de diversas partes do mundo, também se estruturam sobre relações de tensão e repouso. Distâncias em ritmos variados, pulsações sonoras em cadência. A tonalidade nos acompanha e organiza um espaço reconfortante que, aparentemente, nos tira do caos. Caos é experiência potente de ressonâncias simultâneas do mundo em movimento.

In the Orient, harmonic structure is commonly unknown, and unknown with us in our pre-Renaissance culture. Harmonic structure is a recent Occidental phenomenon, for the past century in a process of disintegration.[5] Com o desenvolvimento do cromatismo, no século XIX, a tonalidade estendida ampliou o conceito de harmonia na música tradicional europeia. Richard Wagner mudou a lógica da construção harmônica, o que possibilitou o emprego impressionista de harmonias, principalmente por Claude Debussy. Suas harmonias irregulares eram usadas para expressar sentimentos e paisagens, cores sonoras. Não tinham significação na construção formal. Não eram estruturantes e sim, expressivas. Expressavam uma percepção de mundo, não um sentido musical. A harmonia perdia, então, sua função prática, mas seguia participando da estrutura narrativa musical. Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse "natureza" e como se fosse ir

[5] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.63

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

contra a natureza separar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social.[6]

A música europeia erudita, até o final do século XIX, é forma de pensamento, matéria da compreensão. A estrutura lhe dá sentido e conteúdo. A grande arte é o lugar da experiência sensória com finalidade intelectual, transmissora de uma verdade que se objetiva esteticamente. *Unfortunately, European thinking has brought it about that actual things that happen such as suddenly listening or suddenly listening are not considered profound.*[7] A vanguarda europeia foi a possibilidade de renovação na estrutura e no pensamento musical, desde a sua produção à recepção.

Todo o movimento estético de Cage agiu na contramão desse pensamento. Os sons nada mais são do que sons. A música não deve representar nada, mas, antes, apresentar a si mesmo, sem finalidades que não sejam as da própria experiência, deixando as possibilidades de encontros e atritos reverberarem. Conexões sensórias e intelectuais em interpenetrações. Ele propõe uma escuta distinta, sensibilidade que se expande, percepção que se aguça, despropositadamente.

I rather think that contemporary music would be there in the dark too, bumping into things, knocking others over and in general adding to the disorder that characterizes life (if it is opposed to life). And is it? Yes, it is. Masterpieces and genius go together and when by running one to the other we make life safer than it actually is.[8]

Volto para casa – cinco da manhã em Copenhague. Ainda escuro e silêncio. Ninguém na rua. Em frente ao parque, um número enorme de pássaros canta desordenadamente. Os sons compõem uma acolhida em movimento. Num instante, tenho outros contornos, escuta em reverberações, pulsações em aconchego estrangeiro e familiar. O som dos pássaros é música, em desordem. *Where is the best position for audition? The corner where you are!*[9]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[6] ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.19
[7] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.
[8] ibid.
[9] ibid., p.167

ATHENÄUM É UMA REVISTA NO FINAL DO SÉCULO XVIII.
AUGUST É PROFESSOR E CRÍTICO RESPEITADO EM IENA.
IENA É UMA CIDADE ALEMÃ. FREDERICH É IRMÃO DE AUGUST
E ESCREVE SOBRE POESIA GREGA. JOHANN É PROFESSOR.
GEORGE PHILLIP FRIEDERICH ESCREVE SOBRE POESIA OCIDENTAL.
FRIEDERICK WILHELM É DISCÍPULO DE JOHANN.
FRIEDERICH É UM NOME REPETIDO NA ALEMANHA.
CAROLINE É CASADA COM AUGUST.
AUGUST E CAROLINE SÃO NOMES, SÃO ALEMÃES E ESCREVEM.
TODOS OCUPAM AS PÁGINAS DA REVISTA E UMA REUNIÃO E IENA EM 1799.

No início do século XX, Viena é um centro de vanguarda das artes. A arquitetura, com Adolf Loos, apresenta planos de edifícios em estilo austero, seco, sem adornos, com apenas o necessário, fora de todos os padrões de então. Na pintura, Oskar Kokoschka é retirado da Vienna School of Arts and Crafts por causa da controversa exposição de seu trabalho na Kunstschau, espaço concebido pelo grupo de artistas que ao redeava Gustav Klimt, cujo mote era: *to the time its art, to the art its freedom* – frase removida do *Vienna Secession* depois que Klimt, um de seus fundadores, se desentendeu com a organização e saiu.

A pintura de Kokoschka assusta por seu expressionismo violento que une forma e psicologia. É lançada a revista *Die Fackel* (*A tocha*) pelo escritor polêmico Karl Kraus, que critica a corrupção da língua, principalmente na imprensa e, também, na política e na literatura. Os escritores Hugo von Hoffmannstahl e Peter Altenberg fazem parte do grupo vanguardista *Jung Wien.* Sigmund Freud apresenta suas ideias.

Na contramão dessa tendência, a música segue conservadora. Determinadas dissonâncias ainda são inaceitáveis, alguns acordes são inadequados para a composição de músicas belas. A harmonia se conforma numa estrutura rígida de princípios. A academia de música consegue manter, apesar de tudo o que a circunda, um forte pensamento anacrônico.

O atraso da música em relação às artes mencionadas é a sorte dela. Ela é capaz de tirar deduções das experiências das outras (artes) e combiná-las com experiências

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

necessariamente diferentes que surgem de sua natureza especial.[10] E é nesse cenário que Arnold Schoenberg começa a mostrar suas composições e seus pensamentos inventivos. Gustav Mahler, que dirige, desde 1897, a orquestra da Ópera Imperial, com seu espírito arrojado, é um dos poucos músicos com quem pode partilhar experiências. É a Mahler que dedica o livro *Harmonia*.

Publicado em 1911, *Harmonia* é considerado um marco fundamental para a música. Estabelece a ruptura do sistema tonal e, ao mesmo tempo, a sua continuidade. As formas narrativas seguem, mas a sintaxe se decompõe. Nesse livro, a harmonia chega a um grau de radicalidade ainda não experimentado. Schoenberg apresenta aquilo que ficou conhecido como atonalidade, ainda que nunca tenha usado essa palavra, da qual discordava. *Atonality is simply the maintenance of an ambiguous tonal state of affairs. It is the denial of harmony as a structural means.*[11] No livro, ele usa a expressão: emancipação da dissonância.

Apesar de achar que a ideia de dissonância e consonância do sistema temperado é inadequada, Schoenberg insiste nos termos para desapropriá-los. Uma peça musical será sempre tonal, pelo menos enquanto haja uma relação de sons que seja inteligível.[12] A consonância se faz, fisicamente, pela proximidade de determinado som ao som fundamental. O ouvido reconhece esse conforto, o corpo responde. Na dissonância, o som está mais distante do fundamental, mas, ainda assim, em relação com ele. A dissonância é uma consonância distante. A diferença é, portanto, gradual, não substancial.

Consonância e dissonância não são antitéticas. Tradicionalmente, a consonância está ligada à compreensão e a dissonância, ao que não se pode compreender. A dissonância escapa, o ouvido percorre a distância no estranhamento. Experiência sensível anterior a do círculo que regula dicotomias como agradável e desagradável, beleza e feiura, pertinência e impertinência. Compreensão e estranhamento sonoros, percepções culturais.

---

[10] CAGE, John. **De segunda a um ano.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.31
[11] id., **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.63
[12] MOLINA, Sidney. **Música Modal, Música Tonal, Música Atonal II: O Atonalismo.** Disponível em: http://www.cmozart.com.br/Artigos.php. Acesso em: 27 nov.2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

Estes juízos de belo e feio são excursões absolutamente imotivadas ao campo do estético, que nada têm a ver com o todo da construção [Anlage]. As quintas paralelas soam mal (por quê?); esta nota de passagem é dura (por quê?); os acordes de nona não existem, ou então soam duros (por quê?). Onde residem, no sistema as razões comuns básicas para estes três "por quês"? No sistema do belo? E isso, o que é? Em que relação está o sentimento do belo com este sistema? Com este sistema, por favor!![13]

Apesar de inovadora, a música de Schoenberg continua sendo narrativa. O cantofalado de *Pierrot Lunaire*, em 1912, apresenta uma nova voz que narra em diferença. A composição de doze sons ainda tem como finalidade a compreensão. Segundo o compositor, a dissonância, diferente da consonância, não é apreendida pela consciência por estar distante do som fundamental. Ela atua no subconsciente. É preciso organizar uma estrutura que a torne compreensível para o ouvinte, esse é o objetivo da emancipação da dissonância. Torná-la compreensível e, portanto, musical.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

JOHN TEM UMA BICICLETA, UM PIANO E 12 ANOS. JOHN ADORA SUA BICICLETA.
TODA SEXTA-FEIRA ELA VAI ATÉ A RÁDIO KNX LEVANDO JOHN.
ELE É PRODUTOR, APRESENTADOR DE UM PROGRAMA E RECEBE CONVIDADOS.
ELE É UM DOS *BOY SCOUTS OF AMERICA*,
OS *BOY SCOUTS* TOCAM SOLOS NO PROGRAMA DA KNX. VIOLINO, MUITAS VEZES.
JOHN OS ACOMPANHA OU TOCA SOZINHO. ENTRE QUATRO E CINCO DA TARDE,
ELE OCUPA UM BANCO, UM MICROFONE E OUVINTES EM 1924.
NOS PROGRAMAS DE SEXTA-FEIRA, O PIANO PARA DURANTE DEZ MINUTOS.
UMA VOZ, DA IGREJA OU DA SINAGOGA, FALA NO MICROFONE EM HOLLYWOOD.
JOHN TEM UMA BICICLETA E QUER INSPIRAR OUVINTES.
MUITOS OUVEM SEU PROGRAMA. ALGUNS ESCREVEM-LHE CARTAS.
AS CARTAS TOCAM NO RÁDIO NAS TARDES DE SEXTA-FEIRA.

I used noises. They had not to been in-tellectualized; the ear could hear them directly and didn't have to go through any abstraction a-bout them.[14] Todo som é musical, para Cage. A música não está, absolutamente, ligada à compreensão. Consonância e dissonância são experiências sonoras, sua compreensão é parte da cultura. O círculo eurocêntrico pretende multiplicar-se em universalidades. A complexa

[13] SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.45
[14] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.

relação dos sons nas diversas culturas, em diferentes épocas, não cabe na definição traçada pelo pensamento moderno europeu. *And if it was European harmony, melody, and rhythm in my head, what has happened to the history of, say, Javanese music, with respect, that is to say, to my head?*[15]

Para Schoenberg, a arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza.[16] A arte ainda é imitação. Essa ideia é retomada por Cage, de modo distinto. A arte deve imitar a natureza em seu modo de proceder. Princípio e consequência são diferentes. Schoenberg segue no regime representativo da arte. O vínculo entre produção artística e realidade se mantém e é a noção de representação que organiza tanto o modo de produção quanto a recepção. O artista é um criador de gênio, capaz de revelar uma imagem do mundo.

Harmonias fortuitas, acordes errantes, a radicalidade da proposta e a ruidosa reação a ela deixam Schoenberg em silêncio durante dez anos. Em 1923, o compositor cria seu próprio sistema, o dodecafonismo, a que chama de pantonalismo. Os doze sons da escala cromática são distribuídos em séries sem hierarquia, liberando as notas das relações a que estão submetidas no sistema tonal tradicional. *The twelve-tone row is a method; a method is a control of each single note. Their development, the climax, the recapitulation which is the belief one may own one's home. "There is too much there there." There is not enough of nothing in it.*[17]

A narrativa que objetiva à compreensão, ainda que amplie a percepção expandindo seu campo, reduz a experiência formatando-a a um universo dialético do qual Cage quer manter-se fora. Aquilo que soa simultaneamente é a harmonia, para Schoenberg. Aquilo que soa simultaneamente é o mundo, para Cage.

A série de doze sons se organiza na composição de forma que uma nota só se repita depois que soarem as outras onze. Elas se sustentam na sua singularidade, não estabelecem relações, são sons autônomos, potentes de significância numa nova narrativa. A proposta estética de Schoenberg repercute seu pensamento

[15] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.42
[16] SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.55
[17] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. P.124

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

político de organização social. *Schoenberg's method is analogous to a society in which the emphasis is on the group and the integration of the individual in the group.*[18]

A música moderna ocidental é, em grande medida, hermética e conservadora. Uma arte tardia, essa arte da Música. E por que tão devagar? Será porque, tendo aprendido uma notação de alturas e durações, os músicos não desistem dos gregos? [19] Ao mesmo tempo, é ela que explora o movimento de desconstrução harmônica, que experimenta desconfortos e inclui os ruídos que tinham sido expulsos. O procedimento que estrutura o serialismo se faz em um mergulho profundo na tonalidade, não de um salto para fora dela. Schoenberg, na intensão de mantê-lo, desfaz o círculo e o refaz ao seu redor.

Uma vez desenhado um círculo, o que eu tenho que fazer é ficar fora dele.[20] Entre o que se organiza no interior desse círculo e o seu fora há algo comum, o ritmo. De 1935 a 1937, Cage vive uma relação bastante próxima com Schoenberg, seu professor na época, a quem considerava o maior compositor vivo. Seus pensamentos sobre música divergem. Cage não tem interesse pela tonalidade. *The best thing to do with counterpoint is what Schoenberg did: Teach it.*[21] Uma abstração da qual queria se afastar. Coisa impensável para o professor. Seu disposição cada vez maior pela música percussiva, entre outros desencontros, os afasta. *A sound is a sound. To realize this: one has to stop to studying music.*[22]

Ritmo e timbre. Música a que chama de *art of noise*, em referência a Russolo. Se é possível ouvir harmonia em suas peças para percussão, ela é não-intencional, se faz de sons sobrepostos ressoando em escutas particulares. *Only then did I begin to make structures. But structure then became rhythmic; it was no longer a tonal structure in Schoenberg's sense.*[23]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

---

[18] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.5
[19] id.,. **De segunda a um ano.** São Paulo: Hucitec, 1985. p.122
[20] ibid., p.129
[21] id., **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.p.165
[22] ibid., p.185
[23] id., **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.73

Os processos de composição de Cage, tanto no campo da música, quanto das artes visuais e escritas, seguem padrões rígidos e minuciosos. A partir de 1952, ele estabelece um método que vai aperfeiçoando ao longo do tempo. O ritmo é o fator estruturante de suas composições. O ritmo está em qualquer extensão de tempo (não-estrutura).[24] Ele organiza um espaço que incorpora o caos.

JOHN TEM UM MARCADOR DE TEXTOS AZUL EM 1980.
ANDREW É COMPOSITOR, CARREGA UM LIVRO E É AMIGO DE JOHN.
JOHN TEM ARTRITE E TRABALHA COM ANDREW.
ARTRITE FAZ DOER AS MÃOS NO FINAL DO SÉCULO XX
E ATRAPALHA TOCAR PIANO E PERCUSSÃO.
ANDREW CRIOU O IC NA AMÉRICA.
JOHN QUER ENTENDER O FUNCIONAMENTO DOS COMPUTADORES.
ANDREW CARREGA UM LIVRO SOBRE COMPUTADORES.
AS PALAVRAS HARD DISK, ESTRUTURA, LINGUAGEM,
SISTEMA APARECEM MARCADAS EM AZUL.
AS MARCAS AZUIS COMEÇAM NA INTRODUÇÃO E
PARAM NO MEIO DE UMA FRASE NA PÁGINA DOIS.
JOHN E ANDREW NÃO FALAM SOBRE ISSO.

As estruturas rítmicas são possibilidades infinitas de exploração de tons e timbres e livram a música da narrativa. *In contrast to a structure based on the frequency aspect of sound, that is, this rhythmic structure was hospitable to nonmusical sounds, noises, as it was to those of the conventional scales and instruments.*[25] Não lhe interessa a expressão de sentimentos. Arte é possibilidade de experimentação, perturbação e desordem.

Cage se afasta de Schoenberg e continua a compor em formas tradicionais – sonatas e interlúdios –, subvertendo-as. As peças para percussão e piano preparado seguem esses formatos, mesmo que já fora do círculo tonal. A estrutura, vista antes como a divisão em partes, já não baseada em frequências harmônicas, passa a se basear na duração, único aspecto do som que é também

[24] CAGE, John. **De segunda a um ano.** São Paulo: Hucitec, 1985. p.123
[25] id., **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.19

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

característica do silêncio. A divisão se faz em medidas de tempo concretas, por métodos convencionais, opção que acomoda bem os sons não musicais.
Apesar das discordâncias, Schoenberg está sempre presente, como referência. A distância permite presenças em atrito. No livro *De segunda a um ano* há um texto chamado *Mosaico*, todo composto por citações do professor em itálico, e por observações feitas durantes as aulas, lembradas e comentadas por Cage.

A Alban Berg: *Gostaria de saber se posso fazer alguma coisa por você na América: supondo sempre que eu tivesse a possibilidade, naturalmente. Porque é incrível como eu posso ser desprezado, desrespeitado e sem influência lá. Eu sempre pensei que fosse eu quem tinha inventado o termo "emancipação da dissonância".*[26]

As peças para percussão de Cage exploram uma imensa variedade de timbres e ritmos. *Percussion music is a temporary transition from keyboard-influenced musical to the all-sound music of the future.*[27] Os sons tidos como não musicais entram no campo da composição. Se a dissonância e a consonância eram matéria de desentendimento até o início do século XX, o ruído e os sons musicais, a partir de Cage, ocupam com mais intensidade o lugar da controvérsia.

O primeiro concerto de percussão acontece em 18 de julho de 1940, no Mills College, em Oakland, com repercussão nacional. Muitos dos instrumentos apresentados ali foram inventados por ele, outros doados. Dez meses depois, com a intenção de criar um centro de música experimental para o qual nunca conseguiu verba, Cage tinha reunido cerca de 150 instrumentos percussivos.

László Moholy-Nagy dirige o *Institute of Design*, a *New Bauhaus*, em Chicago, onde Cage dá um curso chamado *Sound Experiment*. Suas ideias começam a se espalhar e a se firmar, sempre em conversa com outras artes, em lugares não propriamente, ou exclusivamente, musicais. Em março de 1942, ele apresenta, no Arts Club de Chicago, o concerto *Music for Percussion Orchestra.* O Arts Club foi o responsável pela introdução do trabalho de Picasso em Chicago, em 1923 e

[26] CAGE, John. **De segunda a um ano.** São Paulo: Hucitec, 1985. p.47
[27] id., **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.5

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

em 1939, exibiu *Guernica.* Além de exposições de Klee e Léger, foi lá que Dali fez sua primeira exposição em Chicago.

O concerto, dirigido pelo próprio Cage, conta com a participação de dez compositores. Ele apresentou *Imaginary Landscape Nº3*, uma explosão eletroacústica de ruídos que saíam de uma lata de sardinha, de sons gravados, de um oscilador de frequências de áudio, de uma marimba amplificada por um microfone, de uma sirene e de uma garrafa de cerveja quebrada por um barra que caía em pedaços sobre um barril de ferro. A apresentação teve repercussão nacional. O *New York World-Telegram*, por exemplo, publicou a manchete: *They Break Beer Bottles Now to Make Music in Chicago*.[28]

Em 7 de fevereiro de 1943, Cage apresentou, no auditório do MoMA, a *Percussion Music of 1943*, para 500 pessoas. Treze percussionistas se revezavam entre os 125 tambores variados, equipamentos elétricos de som fornecidos pela CBS e um piano preparado. Cage tocou peças antigas e novas. O concerto rendeu-lhe diversas críticas favoráveis e matérias nas revistas *Life* e *Time.* O escritor e músico Paul Bowles disse: *Good for the hearing... an ear-massage*.[29] Em 1949, ele recebeu o reconhecimento da *American Academy of Arts* por ter estendido as fronteiras da música.

O ruído não é uma intervenção particular nas composições cagianas, mas é matéria da qual a música se faz, assim como o silêncio. Ruído, silêncio, ritmo, espaço e ocupação. Repetições e variações. A partir de 1938, suas composições são feitas com instrumentos eletrônicos. Algumas das peças musicais utilizam, por exemplo, o rádio, nem sempre sintonizado, como instrumento. *Imaginary Landscape IV*, de 1951, é composta para 12 rádios e 24 performers. Cada rádio controlado por duas pessoas, uma delas é responsável pelas estações e a outra, pela amplitude e timbre.

When I wrote the Imaginary Landscape *for twelve radios, it was not for the purpose of shock or as a joke but rather to increase the unpredictability already inherent in the*

[28] SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.46
[29] ibid., p.56

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

situation though the tossing coins. Chance, to be precise, is a leap, provides a leap out of reach of one's own grasp of oneself. Once done, forgotten. One thing to do is: Measure it.[30]

Seu modo de compor é um exercício de experimentação que se dá de acordo com a necessidade do que está sendo produzido e com o que está disponível ao seu redor. É um exercício que vai se construindo e se estabelecendo pragmaticamente, complexo e, muitas vezes, contraditório. Contradições são bem-vindas e não se resolvem. O pensamento dialético não lhe interessa.

JOHN MILTON É ENGENHEIRO E INVENTOR. ELE É ALEGRE, OTIMISTA
E TEM 34 PATENTES REGISTRADAS NO U.S. PATENT OFFICE.
JOHN MILTON FAZ COM QUE 13 HOMENS FIQUEM 13 HORAS EMBAIXO D'ÁGUA
DENTRO DE UMA ESPÉCIE DE NAVIO EM UMA SEXTA–FEIRA TREZE.
É UM RECORDE MUNDIAL EM 1912.
O SUBMARINO DE JOHN MILTON É MOVIDO A GASOLINA. ELE SOLTA BOLHAS.
JOHN MILTON NÃO SE PREOCUPA COM ELAS.
A MARINHA AMERICANA NÃO QUER BOLHAS NOS SUBMARINOS.
OS SUBMARINOS DE JOHN MILTON NÃO PARTICIPAM
DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL.
JOHN É FILHO DE JOHN MILTON EM 1912.

Sua experiência na câmera anecoica é fundamental para a elaboração daquilo que entende como silêncio, não mais a ausência – impossível – de som, mas possibilidade de escuta. Escuta que não exclui o mundo, que se integra ao ruído estrutural que o constitui. Silêncio é ruído inerente ao corpo, é organização de um espaço de ressonância para o som porvir. *Silence, more than sound, express various parameters (including those parameters which we have not yet notice), Thoreau said that sounds are bubbles on the surface of silence. They burst. The question is to know how many bubbles silence has on it.*[31]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[30] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.162
[31] CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.20

Silêncio não é signo metafísico de ausência, é presença da interferência ruidosa do corpo na vida. *There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound.*[32] É o espaço de quietude onde o mundo soa, ritmicamente.

A música percussiva não é suficiente para a escuta inquieta de Cage. Música passa, então, a ser qualquer gesto sonoro. *Noises, too, had been dis-criminated against; and being American, having been trained to be sentimental, I fought for noises. I liked being on the side of the underdog.*[33] O que ele propõe é uma mudança paradigmática na escuta do mundo. Uma mudança de percepção e de compreensão. Ruído é música sem que seja modificado, adaptado ou acessível à consciência. Música é tudo que soa – e tudo soa.

Em 1960, no programa de tv americano *I've got a secret*, Cage apresenta a composição *Water walk*. Seu set é constituído, entre outras coisas, de uma banheira, um patinho de borracha, uma jarra de água, uma garrafa de vinho, um mixer, um apito, um regador, cubos de gelo, dois címbalos, um peixe mecânico, um gravador, um vaso de rosas, um piano e um relógio para marcar o tempo. Todos os movimentos seguem a partitura, no ritmo por ela estipulado. É produção de som, música que se estranha em expectativas. O apresentador, irônico, diz que apesar de serem boas pessoas, o público pode rir de seu trabalho, e lhe pergunta se tudo bem, caso aconteça. Cage responde: Claro! Eu prefiro risos a lágrimas.

As composições posteriores a 1952, que são feitas a partir das operações de acaso, passam a ser chamadas de processos. Nesse mesmo ano, ele apresenta sua peça silenciosa, *4'33''*. O compositor que parecia ter expandido as possibilidades da música, provoca, com esse trabalho, imenso desconcerto. Muito criticado, ele assume novamente um lugar às margens do cenário artístico da época.

Muitos músicos, artistas e críticos, ainda hoje, acham que o que Cage faz não é música, mas performance. *Composers are spoken of as having ears for music which*

[32] id., **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.191
[33] CAGE, John**. De segunda a um ano.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 117

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

generally means that nothing presented to their ears can be heard by them.[34] *Their ears are walled in with sounds of their own imagination.* Ele insiste, é música. Não há nada essencial na palavra, é a música, ela mesma, no seu exercício, que determina seus contornos e os redefine a cada experiência musical comunitária.

Cage abre o espaço em que a música está circunscrita para todo tipo de sonoridade. Quando se ouve sons que compartilham um ritmo periódico, não se ouve o som propriamente, mas o fato da sua organização. Muito se perde nessa escuta. *If one feels protective about the word "music", protect it and find another word for all the rest that enters through the ears. It's a waste of time to trouble oneself with words, noises. What it is, is theatre and we are in it and like it, making it.*[35]

O músico e filósofo Chaim Tennenbaoum, no filme *John Cage, journeys in sound*, de Allan Miller e Paul Smaczny, diz que apesar de Cage ter levantado questões importantes para a escuta do mundo e para a música, sua intenção não era atualizar o dicionário, mas acabar com ele. Ele, provavelmente, tem razão. Os gestos anárquicos de Cage, de certa forma, inventam dicionários em que definições são indeterminadas e interpenetráveis, refazendo-se a cada uso. *The music world shouldn't disappear just because I am trying to restore dignity to these sounds. I hope that in the future Beethoven will continue to be celebrated.*[36]

Segundo o filósofo, a música é a possibilidade de distinção entre os sons do mundo e os sons organizados. Ela é, exatamente, a distinção. Para Cage, a música é indistinta e circunstancial. O gesto de compor define a circunstância. Ela se dá através do ritmo, prática de territorialização que organiza o espaço de diferença no qual sons se tornam música. É um recorte de escuta que reorganiza a produção sonora em um tempo e espaço específicos. A arte obscureceu a diferença entre arte e vida. Deixemos agora a vida obscurecer a diferença entre vida e arte.[37]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[34] id.,. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.
[35] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.190
[36] CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.98
[37] id., **De segunda a um ano.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 19

Mais tarde, ele desistiu de insistir na palavra música. Ainda assim, sua insistência fez um importante trabalho de ressignificação. A escuta, a partir de Cage, tornou-se mais ampla e sutil. Escolher entre música ou performance nos coloca, de novo, numa lógica dualista. É música e é performance. Som performativo. Fora da oposição, espaço poroso.

Na utopia cagiana, é possível que a arte se torne, um dia, indistinta da vida, mas no seu pragmatismo cotidiano, a escuta faz o recorte territorial daquilo que é música e a destaca. É no recorte que se dá a potência, Tennenbaun tem razão, mas, em Cage, o recorte é o dos sons do mundo, da música que se produz à revelia da nossa vontade sob a atuação da nossa escuta. Gesto de diferenciação. A arte está em processo de retornar ao que lhe é próprio: a vida.[38] Qualquer gesto, feito por qualquer pessoa, um território temporário, fluido e permeável .

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

WOLFGANG TEM CINCO ANOS E UM CRAVO EM 1756.
ELE OCUPA O BANCO DO CRAVO PELA PRIMEIRA VEZ EM SALZBURG.
WOLFGANG VIAJA E FAZ CONCERTOS EM 1762 .
A VIAGEM DURA UM ANO.
WOLFGANG É UM COMPOSITOR CONHECIDO
E COMPÕE MINUETOS ATÉ 1791.
DICE GAME É UMA PARTITURA COM 272 ESCALAS MUSICAIS
E UMA TABELA COM MEDIDAS ESPECÍFICAS PARA SEREM SELECIONADAS
EM UM JOGO DE DADOS.
OS DADOS COMPÕEM MINUETOS NA ÁUSTRIA.
DICE GAME É ATRIBUÍDO A WOLFGANG EM 1792.
ELE JOGA DADOS NA EUROPA.

O que Cage propõe é que liberemos nossos corpos para que respondam aos sons ambientais dispostos em uma estrutura temporal, sem hierarquias, que sejamos afetados por esses sons, por essa música. A resposta a ela é, como a qualquer outra, particular, e ainda estranha. Ela perturba espaços, produz novos corpos em escuta. E por ser circunstancial, é sempre distinta. Cada repetição é única e não produz memórias narrativas. Produz experiências ficcionais divergentes. Não é calmaria, é desconforto.

[38] CAGE, John. **De segunda a um ano.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.6

The best - and only - way to let somebody be what he is, and think of him, thus to think of the other, is to let him think of himself in his owns terms. As that's a difficult thing to do, and as it's impossible to get yourself to think of the others in his own terms, all we can do is leave space around each person . . . Impose nothing. Live and let live. Permit each person, as well as each sound, to be the center of creation.[39]

Não é o fim da forma, mas uma forma que incorpora o caos. Tradicionalmente, a música ocidental é o espaço que organiza os sons no sistema temperado e coloca-os dentro de uma pulsação, regular ou irregular. É o controle do sensível sobre o tempo. Cage não pretende ordená-lo, o caos está no próprio tecido das coisas. Ele coloca em ação a composição de um campo sônico, delimita um espaço mais amplo de atuação da escuta e percepção do mundo. É a vida dos sons, a participação dos sons na vida, ainda como um recorte anárquico. *Sounds have no goal, they are, and that's all.*[40]

A música de Cage propõe uma escuta de estranhamento, desatada de memórias, de identificações e narrativas. Desenha uma geografia de forças caóticas que se organizam em estruturas rítmicas flutuantes, paisagens sonoras. Experiência de alteridade, de estranhamento. Deslocamento de sons conhecidos, em nada espetaculares, que tornam-se estrangeiros. Insistência no atrito, forma potente da vida se apresentar naquilo que não nos referencia.

Ritmo é movimento de encontro entre som e escuta, realizando maneiras provisórias de experimentar realidades. O ritmo não é medida: é visão de mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo, enfim, que chamamos cultura, tem suas raízes no ritmo.[41] A arte se estrutura para agir na constituição de realidades temporárias, com força suficiente para engendrar outras. O som em movimento constitui espaços sem referências que apontam sentidos no mundo – respiração do mundo. Ocupações intermitentes, ritmos itinerantes. Cruzamento de temporalidades em movimentos ondulatórios. Os meios expressivos de Cage estruturam intervenções no cotidiano. É nele que agem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[39] Jonh Cage in: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN (ed.). **John Cage: composed in America**. Chicago: The University of Chicago, 1994.p.58
[40] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.
[41] PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.66

Os métodos convencionais de escrita musical não são suficientes para toda a multiplicidade de sons presentes na música de Cage. A primeira partitura de *4'33"*, por exemplo, tem três movimentos. A medida de duração de cada um deles está escrita junto com a palavra tacet – indicação de silêncio – sobre o pentagrama. Em 1952, o ritmo era a medida de tempo das composições cagianas. Em 1962, Cage apresenta a peça *0'00''* ou *4'33" n.2* em Tóquio. Nela não há mais marcação de tempo, o ritmo é a territorialização de um gesto: *In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.*[42] Entre um trabalho e outro, suas notações tomaram diferentes formas, escritas inventivas imprimindo-se como partilha de gestos. O ritmo é seu exercício de possibilidades. *Rhythm is not at all something periodic and repetitive. It is the fact that something happens, something unexpected, something irrelevant.* [43]

Em invenções de escritas partilhadas, ritmos que se espacializam, *Silence* foi seu primeiro livro. A Wesleyan University Press publicou, em 1961, uma coletânea de textos escolhidos dentre todo o material que o autor lhe enviou. Ele juntou tudo o que tinha escrito em mais de vinte anos. O título e as pequenas histórias que acompanham os textos foram suas únicas indicações, de resto, tudo foi decidido pela editora. A partir desse livro, seus pensamentos, invenções e composições tomaram dimensões mais palpáveis e acessíveis.

Os textos de *Silence*, na matéria própria da escrita, são experiências sonoras. Cada um deles tem forma particular, tamanho e fontes variadas. Cada texto guarda sua própria característica. Forma, conteúdo e sonoridade não se dissociam – e se dissociam. Paradoxos. A maior parte dos textos é de palestras. Textos escritos para a escuta. Uma escuta performativa, escuta que experimenta o texto mais do que tenta compreendê-lo. A escrita se desenha como música, sonora. O ritmo organiza os textos, realiza um território.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[42] Texto que faz parte da partitura de *0'00'* in: http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=18
[43] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961.

CHRISTIAN TEM 16 ANOS, ESTUDA MÚSICA E QUER SER COMPOSITOR.
ELE ESTÁ CANSADO DA MÚSICA CONVENCIONAL.
CHRISTIAN É ALUNO DE JOHN EM 1950.
ELE SOBE SEIS ANDARES DE ESCADA PARA TER AULAS.
JOHN GOSTA DE CHRISTIAN E ESTUDA FILOSOFIAS ORIENTAIS.
O I CHING É UM LIVRO DE MUDANÇAS E UM ORÁCULO NA CHINA.
OS PAIS DE CHRISTIAN EDITAM O I CHING NA AMÉRICA.
CHRISTIAN DÁ O LIVRO DE PRESENTE A JOHN.
JOHN INVENTA MANEIRAS DE USAR O ORÁCULO
COM 64 HEXAGRAMAS PARA O RESTO DA VIDA.
CHRISTIAN É COMPOSITOR NO SÉCULO XXI.

Os textos são diversos, palestras, teorias, colagens de ideias e pensamentos, casos pessoais, acontecimentos importantes ou corriqueiros. Um mosaico, sem hierarquias. Sua forma de poesia. *My intention has been, often, to say what I had to say in a way would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.*[44] A ordem de disposição dos textos não parece tão aleatória quanto no livro seguinte, *De segunda a um ano*, todo organizado por Cage. Há, em *Silence*, um certa lógica de ordenação. Mesmo tendo sido composto depois do uso das operações de acaso, esse primeiro livro não se fez em casualidades.

Uma estrutura formal se reconhece, ainda que capaz de incorporar diferenças. No final de algumas conferências, pequenos textos aleatórios contam casos pessoais e experiências, algo que ele leu, viu ou ouviu. Esses textos são como *koans,* pequenos textos iniciáticos do Zen budismo com ensinamentos ocultos importantes que, a princípio, parecem bastante corriqueiros. Os mestres costumam passar um *koan* para seus discípulos. Eles devem meditar sobre o texto e sua decifração pode demorar anos. Os ensinamentos nem sempre escondem-se em significados profundos, eles podem estar, comodamente, na superfície desatenta.

Os *koans* cagianos contam histórias banais e se juntam a textos que exploram pensamentos complexos e singulares sobre questões teóricas de música, dança e artes em geral. *Being as I am engaged on a variety of activities, I attempt to introduce*

[44] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.ix

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

into each one of them aspects conventionally limited to one or more of the others.[45] Sua importância não está em nenhuma possível hermenêutica, mas na própria presença que produz desconcertos e afeta percepções. Cada texto é a vida ressoando o caos ruidoso, comezinho e interessante do dia a dia. Cada texto é um corpo sonoro que se atrita e se conforta nos outros, é a escuta corriqueira do processo incessante da vida.

Lecture on Nothing, que faz parte de *Silence*, foi lido pela primeira vez, conta Cage, em 1949, mas, segundo Kay Larson,[46] a data mais provável é 14 de março de 1952, no The Artists Club – The Club –, na 8th Street, em Nova York. O The Club foi organizado pelo artista plástico Robert Motherwell, em 1949. Os vinte membros fundadores contribuíram com $10,00 cada para a reforma do lugar. Nova York era, na época, um centro internacional de pintura e escultura. Muitos artistas, como Chagall, Mondrian, Léger, mudaram-se para os Estados Unidos durante a segunda guerra.

Morton Feldman recalled John Cage giving two lectures at the Club, "Something" and "Nothing". "'Something'", Feldman wrote, "it is about me, 'Nothing' is about him. I told him I wanted it the other way around." In his "Lecture on Something", Cage explained that "this is a talk about something and naturally also a talk about nothing.[47]

Velhas e novas perspectivas eram confrontadas, o intenso ritmo de movimentos artístico se espalhava pela cidade em galerias, *clubs*, escolas, com mais liberdade que em grandes instituições, como museus, comprometidos com as tradições já estabelecidas. The Club era um desses pontos de ebulição, muitas obras eram apresentadas ali pela primeira vez, muitos textos eram lidos e o retorno inflamado das discussões era uma medida de seu impacto. Cage frequentava-o assiduamente.

.

[45] ibidem.
[46] LARSON, Kay. **Where the hart beats; John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2012. p.235
[47] PERL, Jed. **New Art City – Manhattan at mid-century.** New York: Vintage Books, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

A maior parte dos membros associados fazia parte do Expressionismo Abstrato, William e Elaine de Kooning, Mercedes Matter, Philip Guston, Ibram Lassaw, Franz Klein, Mark Rothko , Leo Castellli e Ad Reinhardt, mas o lugar não tinha uma agenda única. Eles se encontravam às quartas e sextas-feiras à noite para partilhar experiências, textos e trabalhos. As noites terminavam em música e dança. Os encontros eram tumultuados, mas serviam como um caldeirão em que diferentes perspectivas, estilos e teorias se cruzavam, produzindo reflexões que ressoaram, consonantes ou dissonantes, por toda a produção americana do século XX.

ANARQUISTAS OCUPAM O CENTRO DE ESTUDOS PROFESSOR JOSÉ OITICICA
(CEPJO) EM 1968. O MOVIMENTO ANARQUISTA RECEBE CONVIDADOS PARA
PALESTRAS DISFARÇADAS DE CURSOS PAGOS NO BRASIL.
A DITATURA MILITAR SE IMPÕE EM 1964.
OS MILITARES NÃO GOSTAM DOS ANARQUISTAS.
JOHN FALA PARA OS ANARQUISTAS NO RIO DE JANEIRO.
OS MILITARES PRENDEM 16 ANARQUISTAS EM ALGUNS DIAS DE OUTUBRO.
19 ANARQUISTAS SÃO INDICIADOS.
3 NÃO SÃO ENCONTRADOS EM 1969:
EDGAR, CARLOS E JOHN.
JOHN É FICHADO COMO ANARQUISTA NA POLÍCIA DO BRASIL

A estrutura rítmica usada em suas composições musicais daquele período se repetiu na escrita de *Lecture on Nothing*. Logo de início há uma explicação e uma instrução de leitura. As repetições fazem parte da divisão estrutural. *If anyone is sleepy let him go to sleep.*[48] Cada linha do texto se divide em 4 colunas e há doze linhas em cada unidade. São 48 unidades. No total, há cinco grandes partes, na proporção 7, 6, 14, 14, 7. O texto deve ser lido da esquerda para à direita e não de cima para baixo, como pode dar a impressão pelos espaços e colunas. O ritmo da leitura deve ser o da fala cotidiana, em nada artificial.

[48] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Wesleyan University Press, 1961. p.ix

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

O texto tem estrutura repetitiva, retoma frases e espaços do início ao fim. Ritornelo,[49] movimento que forma agenciamentos circunstanciais, repetição da diferença, organização de territórios de sentidos que se deslocam e temporariamente se estabelecem. Velocidades. O ritmo liga as partes, coloca-as em movimento e para. E de novo movimento, repetição e novos agenciamentos entre tudo aquilo que é corpo: escrita, escuta, espaço, visão.

What I am calling poetry is often called content.
I myself have called it form . it is the conti-
nuity of a piece of music. Continuity today,
when it is necessary , is a demonstration of dis-
interestedness.[50]

O ritmo se dá na diferença e na repetição. As repetições enfatizam o movimento. Há ruído nas manchas das páginas, ruído que torna audível as potências de sons e silêncios que ocupam o papel. A escrita é restituição da voz. Voz que se mantém no silêncio, condição de movimento. Continuidade descontínua.

Entre outubro de 1961 a maio de 1962, Cage trabalhou em um texto chamado *Ritmo etc.* Esse texto, depois publicado em *De segunda a um ano,* foi escrito para uma série de livros dedicados à problemas de forma, a pedido do professor Gyorgy Kepes, do Departamento de Arquitetura do *Massachussets Institute of Technology*, e publicado no livro sobre *Módulo, Proporção, Simetria, Ritmo*.

Para escrevê-lo, Cage tomou como princípio a partitura de *Cartridge Music* – folhas transparentes que, colocadas umas sobre as outras, desenham formas. Os desenhos determinam a disposição e o conteúdo do texto, numa combinação aleatória dentro dos assuntos propostos: módulo, proporção, simetria, ritmo. *Ritmo etc.* foi escrito em homenagem a Le Corbusier e David Tudor. O Modulor, de Le Corbusier, um sistema proporcional de medida, foi pensado como uma analogia à escrita musical. David Tudor é um artista fundamental nas referências de Cage.

[49] Acerca do Ritornelo. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.4**. São Paulo: ED.34, 1997. p.118
[50] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.111

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

Apesar de ser assunto e estrutura do texto, o ritmo atravessa-o de forma indireta. A rigor, nada há a dizer sobre ritmo, porque não há tempo.[51] Mais uma vez, nada há a dizer e está sendo dito, som e silêncio, despovoamento e habitação, suplementos. As palavras erguem uma arquitetura vazada de sentidos e possibilidades de produção de simetrias. Proporcionalidades desconstruídas. Tomamos o vazio delas pelo que ele era: um lugar em que tudo podia acontecer.[52]

SYVILLA ESTUDA DANÇA EM 1940.
A CORNISH SCHOOL FAZ APRESENTAÇÕES DE FORMATURA NA AMÉRICA.
JOHN COMPÕE PARA OS BAILARINOS NA ESCOLA DE SEATTLE.
SYVILLA CONVIDA JOHN PARA COMPOR A MÚSICA
DA SUA APRESENTAÇÃO DE FORMATURA.
O PALCO DO CORNISH THEATER É MUITO PEQUENO.
JOHN TEM 3 DIAS. O PALCO TEM UM PIANO.
JOHN QUER JUNTAR OS 12 TONS DE ARNOLD E O RITMO AFRICANO NO PIANO.
NÃO CONSEGUE. JOHN DECIDE QUE O PROBLEMA É DO PIANO.
COLOCA UM PRATO DENTO DAS CORDAS. O PIANO NÃO RECLAMA.
O PRATO NÃO PARA DE PULAR E ATRAPALHA.
JOHN COLOCA PREGOS. ELES ESCORREGAM.
JOHN COLOCA PARAFUSOS E OUTRAS COISAS PARECIDAS. E FELTRO.
SYVILLA DANÇA. O PIANO MUDA.
JOHN É UM INVENTOR DE GÊNIO EM JUNHO.

A interpenetração dos assuntos amplia as produções de significados, o campo de atuação da própria escrita. Não é no esgotamento vertical de cada assunto que Cage trabalha, mas na ressignificação de superfícies em conexões insuspeitas, na desestabilização de tautologias. Os conceitos passam fluidos entre palavras, assentam por instantes, para logo se desconformarem em movimentos. A fluidez é prática de um pensamento que se repete e se afirma a cada texto, em seus paroxismos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[51] CAGE, John. **De segunda a um ano.** São Paulo: Hucitec, 1985. p.121
[52] ibid., p.122

We really need a structure , so we can see we are nowhere .[53]

Muitos espaços em branco, silêncios rítmicos, espaços sonoros que se calam deixando soar o que o circunda em imagem e som. A mancha no papel tem harmonia irregular. Não há marcação de tempo concreto nesse texto, como acontece em outros do mesmo livro nos quais Cage delimita o tempo de leitura de cada sessão. O jogo das possibilidades está presente, itinerante, mutável, permitindo diferentes conexões e associações.

45'for a speaker, que faz parte de *Silence*, foi escrito para ser lido junto com a música *34'46.776" for Two Pianists*. Na música, um piano e um piano preparado são acompanhados por barulhos e assovios. *For the speaker, I made a list of noises and gestures.*[54] Apesar das operações de acaso terem definido o tempo de leitura em 39'16.95", Cage o limitou em 45'. O tempo inicial era muito curto para a leitura. Depois de alguns experimentos, ficou decidido que cada linha deveria ser lida em 2 segundos. *Not all the text can be read comfortably even at this speed, but one can still try.*[55]

A minutagem acompanha todo o texto. A estrutura visual indica o ritmo, ela é, também, texto. Ele foi composto por partes de outros escritos anteriores e novos. Respostas a perguntas obtidas em operações de acaso. As perguntas estão expostas antes do começo do texto.

The reason I am presently working
40" with imperfections in paper is this:
I am thus able to
designate
certain aspects of sound
as though they were in a field
which
50" of course
they are

[53] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.113
[54] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.146
[55] ibidem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

Em *Lecture on Something*, que segue *Lecture on Nothing* em *Silence* e repete a mesma estrutura, há uma folha inteira em branco, frente e verso, espaço narrativo que segue sem palavras. Não é uma interrupção, a narrativa se faz de sons e silêncios, manchas escritas e vazios. Os vazios de *Lecture on Nothing* – e de *Lecture on Something* – narram, assim como as manchas que ocupam as páginas.

Actually what difference? Words are only noises . Which noise makes little difference . Essentially the questions is : do you live, or do you in-sist on words?[56]

As palavras entram e saem em um jogo simultâneo de presença, presente e sentido, em nada ingênuo. Vão, voltam e insistem. Composições estruturadas em sons, silêncios, ritmos, ocupações e despovoamentos. Cheios de questões que retornam, insistentes, sem respostas.

I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it .[57]

Poesia, organização rítmica, não retórica de palavras. Organização rítmica, não retórica de sons. Linguagens em interpenetrações, contaminado-se, expandindo possibilidades sensíveis e significativas. Cage foi, ao longo dos anos, distanciando-se da ideia de estrutura. Seus processos inventivos tornaram-se cada vez mais soltos, sua última medida estrutural também foi abandonada. *He liked music being like weather, because weather shows broad comprehensible patterns,*

[56] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.135
[57] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961. p.109

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

infused with unpredictable details.[58] O ritmo segue em escritas, desenredando o nada e tecendo papéis.

Estrutura: não-obstrução ao ritmo do mundo.

Everybody has a song
which is no song at all:
it is a process of singing ,
and when you sing ,
you are where you are .[59]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1112750/CA

[58] KASS, Ray. **The sight of silence: John Cage's watercolors**. Roanoke: Taubman Museum of Art; New York City: National Academy Museum, 2011. p.26
[59] CAGE, John. **Silence**. Middlletown: Weleyan University Press, 1961.