



CH' IEN - O CRIATIVO  
CÉU - PROTETOR

mus**Ic**  
 Never stops it is we who turn away  
 i ha**D**  
 as b**E**ing  
 no**T**  
 surfac**E**  
 fo**R** all  
 that's needed is a fram**E**  
 It was  
 amplificati**N**  
 w**A**iting for a bus  
 my C**O**mposing  
 not to sup**lY**

*Here Comes Everybody.*<sup>1</sup> Porta de entrada para o resto do mundo. Salto para a não linearidade, para a abundância. Deixar o tempo agir, em coincidências. Emersão de possibilidades simultâneas. Espaço delimitado pelas ondas sonoras, ocupado sincronicamente. Uma coisa qualquer que soe em outra. Qualquer.

A indeterminação é a fissura que rasga o plano da intencionalidade. Contingência, mais que acaso. Determinação matemática de acesso ao incerto. Os processos artísticos de Cage são exercícios de renúncia ao familiar, às escolhas previsíveis. Uma fuga ao sistema de relações homogeneizantes. O estado de abertura às possibilidades permite conexões entre corpos desiguais.

Cage compõe, intransitivamente. Ele junta corpos, sejam humanos, sonoros, escritos e visuais, para fazê-los vibrar o silêncio – percepção audível do mundo, murmúrio incessante presente na pele. Arte como experiência. De costas para os resultados. Arte é um processo que não se define pelo artista. Seguindo Duchamp, o sentido de qualquer obra se faz na recepção particular de cada pessoa. Não há estabilidade. A indeterminação de Cage é o exercício estético de uma ética, forma inventiva de experimentar e tornar visíveis e audíveis distintos modos de ocupar o mundo.

Não se busca o resultado, mas a oportunidade de desfazer-se de si, de desejos, memórias e afetos e, nessa disciplina, deixar de ser o mesmo. Em Cage, arte é a possibilidade inventiva de habitar o mundo a partir de sua própria alteração. A indeterminação é a impulsão para fora da mente. A não intencionalidade é uma forma de imitar a natureza em seu modo de operação.

*In the case of chance operations, one knows more or less the elements of the universe which one is dealing, whereas in indeterminacy, I like to think (and perhaps I fool myself and pull the wool over my eyes) that I'm outside the circle of a known universe, and dealing with things that I literally don't know anything about.*<sup>2</sup>

A responsabilidade de fazer escolhas se desfaz na imprevisibilidade de formular perguntas. Organizar um número bastante amplo de parâmetros para que as

<sup>1</sup> JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

<sup>2</sup> LARSON, Kay. **Where the heart beats: John Cage Zen Buddhism, and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2012. p.353

definições possam se dar no terreno do inesperado e, na sua prática, produzir algo no qual o autor não se reconheça, mas reconheça em si o dismantelo das expectativas, a possibilidade de caminhar num terreno árido, tornando-se, nessa diferença, revitalizado. Arte deixa de ser objeto para ser processo – ou verbo – como no mesóptico *Art is Either a Complaint or Do Something Else*:

*reserve i Think  
is perhaps dependente on real things i 'M not willing to  
arts thE terms '*

É processo porque não se estabiliza como objeto, porque se abre às intervenções da realidade circundante, daqueles que a executam e dos espectadores. Para cada um há uma percepção particular de sentido e um comprometimento singular com a experiência. Proposta: levar os fatos da arte a sério: experimentá-los em economia política, desprezando, porém, noções como equilíbrio (de poder, de riqueza), primeiro plano, segundo plano.<sup>3</sup>

JOHN É COMPOSITOR E JOGA CARTAS EM 1952.  
O TARÔ É UM CONJUNTO DE CARTAS COM DESENHOS  
E UM ORÁCULO EM VÁRIOS LUGARES DO MUNDO.  
JOHN TEM UM TARÔ NA AMÉRICA.  
ELE QUER COMPOR UMA MÚSICA PARA DAVID TOCAR EM WOODSTOCK.  
JOHN EMBARALHA O TARÔ PARA FAZER A COMPOSIÇÃO.  
O TARÔ ESCREVE 3 MOVIMENTOS: 33", 2'40" E 1'20",  
NO TOTAL: 4'33".  
A PLATEIA NÃO GOSTA DO SILÊNCIO NO ESTADO DE NOVA YORK.

Todo o pensamento de Cage parte de sua relação com a escuta do mundo. É o som que estrutura suas ideias estéticas e seus desdobramentos éticos. O silêncio, depois da experiência na câmara anecoica, em Harvard, é não intencional. A indeterminação é a possibilidade de trazer o silêncio às coisas, deixá-lo soar, deixá-las soando.

<sup>3</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.54

A partir dos anos 1950, as experimentações no campo musical são uma insistência em descarregar a palavra de sua tradição, dar a ela novo uso. Música é todo o som, livre de narrativas ou da vontade expressiva do compositor. É qualquer experiência sonora a que se dê ouvidos. A música é incessante, a escuta é que é intermitente.<sup>4</sup> *New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.*<sup>5</sup>

A música se define em limites tão abrangentes que quase indiscerníveis, até que indiscerníveis. Ela é experiência sensória de escuta em *espaçotempo* compartilhado, ela é, também, uma forma de escrita. No exercício de suas ideias música, teatro e performance tornam-se experiências cujo contorno desenha corpos estranhos ao reconhecimento imediato, corpos estranhos à tradição.

Mas quando se traça um limite, pode ser por várias razões. Se eu cerco uma área com uma cerca, com uma corda, ou de qualquer outra maneira, a finalidade pode ser impedir alguém de entrar ou sair; mas também pode fazer parte de um jogo em que se espera que os jogadores ultrapassem o limite.<sup>6</sup>

A indeterminação age nos corpos e linguagens. A interação dos meios, performances e público trabalha num movimento de rupturas e encontros. É possibilidade de colocar os sentidos em exercício a partir de estímulos a que não se está habituado. Convite que pode ser aceito ou não por todos os que se aproximam. Aceitar significa mais do que deixar-se levar. Aceitar significa desejar a experiência da diferença, dizer sim ao risco de colocar em jogo os modos de percepção que estruturam o pensamento, abrir mão de identidades, ainda que temporariamente. A indeterminação não é só ponto de partida, mas também espaço amplo de chegada.

*More essential than composing by means of chance operations, it seems to me now, is composing in such a way that what one does is indeterminacy of its performance. In*

<sup>4</sup> tradução livre de frase repetida por Cage em seus textos e entrevistas. (**Preface to Lecture in the Weather**)

<sup>5</sup> CAGE, John. *Experimental Music*. In: **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.10

<sup>6</sup> PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento cotidiano**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008. p.111

*such a case one can just work directly, for nothing one does gives rise to anything that is preconceived.*<sup>7</sup>

Em *Concert for Piano and Orchestra*, cuja a partitura é um jogo intrincado de notações inventivas, Cage escreve sobre a performance: *may involve any number of players on whatever instruments, and given performance may be of any length.*<sup>8</sup> Cada músico escolhe quantas páginas quer tocar, mesmo que nenhuma. Todas as partes são independentes. A orquestra se faz, dessa forma, como um grupo de solistas, todos autônomos entre si, ocupando o palco. O maestro tem apenas a sua parte, o que o impossibilita de coordenar as 63 páginas que contêm os 84 sistemas variáveis de notação, entre eles letras, notas, curvas, desenhos e pirâmides que formam um rico trabalho gráfico. A peça é escrita de forma que o próprio compositor não tem ideia do que será produzido. Um novo conjunto de sons que se põe em andamento a cada apresentação – imitação sônica da natureza em seu modo de proceder. A performance pode durar minutos ou horas.

Na preparação para a primeira apresentação de *Concert for Piano and Orchestra*, que seria realizada em 19 de setembro, em Colônia, Cage trabalhou com cada músico pessoalmente para evitar que usassem sons alheios às notações, por mais indeterminadas que fossem. Eles não deveriam fazer escolhas intencionais, intenções que se tinham tornado idióticas e não profissionais<sup>9</sup> na experiência de ensaios em Nova York. Cage não ficou satisfeito com o resultado. A indeterminação escapa. A liberdade, nesse contexto, está longe de significar qualquer coisa que venha à mente, é um paradoxo aferrado às proposições cagianas. Preciso encontrar um meio das pessoas serem livres sem se tornarem imbecis. De forma que sua liberdade os torne nobres. Como farei isso? Eis a questão.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> CAGE, John. Apud: SIVERMAN, Kenneth. **Begin again: a biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf. p.153

<sup>8</sup> CAGE, John. Apud: SIVERMAN, Kenneth. **Begin again: a biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf. p.154

<sup>9</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.136

<sup>10</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.136

JOSÉ É PROFESSOR, POETA, ANARQUISTA E VEGETARIANO NO RIO DE JANEIRO.  
 ELE SE JUNTA AO MOVIMENTO OPERÁRIO ANARQUISTA EM 1913.  
 JOSÉ É PAI DE SETE FILHAS E UM FILHO.  
 OS ANARQUISTAS QUEREM DERRUBAR O PODER EM 1918.  
 JOSÉ E O TENENTE JORGE PREPARAM A INSURREIÇÃO NO DIA 18.  
 JORGE É AGENTE DUPLO E ENTREGA JOSÉ.  
 OS MEMBROS DO CONSELHO REVOLUCIONÁRIO ESTÃO PRESOS NA ILHA RASA.  
 JOSÉ SAI DA PRISÃO EM 1919.  
 OS ANARQUISTAS SE MOVIMENTAM NO SÉCULO XX.  
 JOSÉ VOLTA PARA A PRISÃO E ESCREVE UM LIVRO SOBRE ANARQUIA  
 NA ILHA DAS FLORES.  
 A ILHA DAS FLORES É UM PRESÍDIO EM 1924.  
 A ALMIRANTE BARROSOS É UMA RUA NO CENTRO DO RIO.  
 JOSÉ OCUPA UMA SALA NA RUA ALMIRANTE BARROSO.  
 O CENTRO DE ESTUDOS PROFESSOR JOSÉ OITICICA (CEPJO)  
 OCUPA A SALA EM 1958.  
 OS MILITARES PERSEGUEM OS ANARQUISTAS NO BRASIL.  
 JOHN É ANARQUISTA E OCUPA UMA CADEIRA  
 NA SALA DA ALMIRANTE BARROSO EM 1968.

A proposta estética de Cage é um trabalho que está sempre em processo, não há unidade na recepção, em qualquer das linguagens em que esteve envolvido. Os relatos sobre o primeiro *happening* (*Theater Piece #1*) na Black Mountain College são bastante distintos e é difícil, ao lê-los, entender bem o que aconteceu. Nas biografias e vídeos a que tive acesso, situações muito diferentes sobre o mesmo evento são descritas. Os relatos dos entrevistados se esbarram num desacerto vivo. Cada um parece ter presenciado coisas desiguais, embora o espaço e o tempo sejam coincidentes. A prática do *Musicircus*, da mesma forma, inviabiliza a repetição de experiências, ela as singulariza. Cada pessoa faz seu itinerário, escolhe suas escutas e o tempo a que se expõe a elas. De comum, o fato de que, qualquer que seja o caminho escolhido, ele será atravessado por um murmúrio confuso e incessante, como a vida. A escuta organiza a comunidade cordial.

*It is necessary to see that is nor only a sharp distinction to be made between composing and listening but that although all things are different it is not their differences which are*

to be our concern but rather their uniquenesses and their infinite play of interpenetration with themselves and with us.<sup>11</sup>

As estabilizações escapam. O que parece se sustentar é o que há na interseção de todas as linguagens – as perguntas – e as referências que as circundam. Suas notações, textos, gravuras, desenhos, músicas são escritas de uma po(ética) que busca atuar no real, a partir do real, e produzir uma atitude de escuta ativa no mundo. Ativa e inventiva, capaz de agir sobre ele e sobre os que se afetam. A experiência que Cage propõe não é a da fruição prazerosa dos sentidos, mas a da confusão, do desagrado, do incômodo. *Cage's art is a living practice, rather than a simulation or mimesis. It is art as the very experience it draws our attention to. Cage as artist is helping us redefine and revalue chaos (the relation between order and disorder) in the vital, immediate context of everyday life.*<sup>12</sup>

Linguagem é, aqui, uma forma de escuta. A música de Cage é uma maneira de ocupar o mundo sensível em sons e silêncios, a escrita lhe dá sentido. Indeterminação: escrita que não corre pelas palavras buscando dar-lhes um fim. Escrita que se deixa levar por elas, ao mesmo tempo que as desdobra. Sentido que nunca se completa, exercício de mostrar-se e esconder-se, tanto no que fala quanto no que se imprime em branco.

O texto *Indeterminacy*, publicado em *Silence*, é composto por histórias corriqueiras e aleatórias vividas por ele, tiradas de livros ou contadas por seus amigos. De texto, passou a performance e, hoje, pode ser ouvido em cds. O texto inicial continha trinta histórias e nenhum acompanhamento musical. Foi apresentado pela primeira vez em Bruxelas. Stockhausen estava na plateia e o publicou, mais tarde, no jornal de música alemão que editava junto com Helbert Helmer, *Die Reihe*, sob o título: *Indeterminacy: New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music*.

*My intention in putting the stories together in an unplanned way was to suggest that all things – stories, incidental sounds from the environment, and, by extension,*

<sup>11</sup> CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.171

<sup>12</sup> RETALLACK, Joan. Poethics of a complex Realism. In: **John Cage, composed in America**. Chicago: The University Chicago Press, 1994. p.258

*beings – are all related, and that this complexity is more evident when it is not oversimplified by an idea of relationship in one person’s mind.*<sup>13</sup>

Mais histórias foram acrescentadas, a partitura de 1959 conta com noventa narrativas. A cada minuto, uma história – é o que indica a notação de Cage –, e todas acompanhadas por piano e *tape* (ou coisas). A peça foi gravada e, mesmo depois de sua gravação, Cage continuou a escrever outras. Escutá-la é um exercício de presentificação. Não há como fugir. Tento escrever deixando a voz de Cage soar em indeterminações, mas a escuta é mais presente que o pensamento, as palavras e sons que saem de *Indeterminacy* são inquietantes. Os sons não são experimentados como fundo, são superfície na qual me afogo. Impossível nadar.

Experiências que exigem a participação ativa do corpo. O espaço se desestabiliza na narrativa tumultuada por ruídos. Narrativas lineares que se jogam em ritmos variados e atropelam as minhas. A voz de Cage caminha quieta, ou corre, sem intenções de verdades, em uma prática de inventar ficções não só nas palavras, mas também entre os silêncios e estrondos que as ocupam. O que é mais verdadeiro do que outra coisa qualquer? Nadar é verdade, mas afundar também. Não se é mais verdadeiro do que o outro. Não se pode mais falar em ser, pode-se falar apenas na bagunça.<sup>14</sup>

A bagunça segue organizando. O texto continua a ser feito, mesmo depois do registro. Cage resiste às gravações de suas músicas e performances porque não queria que se tornassem objetos, mas acaba cedendo. A gravação, através da repetição, transforma a experiência em matéria na qual é possível infundir lógica e memória, uma transgressão ao frescor imposto pelo desconhecido, pela singularidade do encontro. O registro descarta as sincronicidades e a contingência.

Cada coisa, ser, som, palavra ou objeto carrega a sua memória. É ela, a memória, que nos faz, em suas duplicações, não vê-las ou ouvi-las como pela primeira vez. De novo seguindo Duchamp, Cage persegue a impossibilidade de transferência de

<sup>13</sup> CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.260

<sup>14</sup> Samuel Beckett. Apud: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.192

memória. Experiência sem repetição. Cada ato é ainda inicial, mesmo que repetido. Cada corpo é sempre outro, mesmo que duplicado. *He [Oscar Fischinger] told me, all we need to do to liberate that spirit is to brush past the object, and to draw forth its sound.*<sup>15</sup> A repetição, invertendo a lógica proposta por Schoenberg, é sempre uma variação. Sem causa nem finalidade, os processos artísticos de Cage se organizam cada vez mais na sua indeterminação. As operações de acaso indeterminam o espaço para as contingências performáticas. Tanto na escolha de parâmetros quanto nas possibilidades deixadas em aberto para o intérprete, a indeterminação se expressa. A contingência age, repetindo a vida cotidiana, mas, em sentido oposto, busca a desconformação, ainda que impermanente.

MERCIER TEM DOIS IRMÃOS, DEZ ANOS E FAZ AULAS DE DANÇA EM 1929.  
 A CORNISH É UMA ESCOLA EM SEATTLE.  
 MERCIER OCUPA UM BANCO NA CORNISH EM 1938.  
 ELE ESTUDA DRAMA E NÃO CONSEGUE PARAR DE DANÇAR.  
 JOHN DÁ AULAS, USA UMA JAQUETA DE VELUDO COTELÊ  
 E ACOMPANHA OS BAILARINOS EM SEATTLE.  
 MERCIER QUER AS BOTAS BRANCAS DE COURO  
 COM ZÍPER NA FRENTE PARA DANÇAR.  
 JOHN TEM 26 ANOS E UM GRUPO DE PERCUSSÃO.  
 MERCIER TOCA NO GRUPO DE JOHN ALGUMAS VEZES.  
 JOHN ACOMPANHA MERCIER EM SUAS PERFORMANCES OUTRAS VEZES.  
 MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY É UMA COMPANHIA IMPORTANTE EM NOVA  
 YORK. MARTHA VÊ MERCIER DANÇAR NA CORNISH.  
 MERCIER PEGA UM TREM PARA NOVA YORK EM 1939.

A arte inventa um espaço habitável de reverberação de corpos. Esse espaço é, ele mesmo, experiência real, não uma simulação ou tentativa mimética da vida. No exercício da sua complexidade, entre ordem e contingência, encena formas ativas e potentes de desconfigurar o mundo, reconfigurando-o a partir de práticas que nos ultrapassam, que não se fazem no solipsismo de nossas histórias e referências pessoais, mas na intrincada rede de relações entre os diversos corpos que ocupam o planeta. [A experiência] Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e

<sup>15</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p. 73

sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos.<sup>16</sup>

A arte contemporânea, atravessada por tempos e procedimentos diversos, não comporta mais, se é que em algum momento comportou, um conceito de arte que abranja uma possível universalidade. Ela é um acontecimento singular que traz em si uma ideia mesma de arte, misturando-se ou refazendo às ideias já vivas. Não há possibilidade de se dizer isso é arte, buscando uma categoria homogeneizante. A universalidade está na singularidade de cada evento.

O movimento Dada abriu as portas para que uma coisa qualquer seja arte, que arte seja qualquer coisa, desfazendo o espaço aurático da criação. Nesse mesmo momento, importantes gestos estéticos ocupavam a escrita do início do século XX, Joyce, Russolo, Varèse, promovendo desconstruções, todos intercessores de Cage.

*I always speak about myself because I don't want to convince, and I have no right to drag others in my wake, I'm not compelling anyone to follow me, because everyone makes his art in his own way, if he knows anything about the joy that rises like an arrow up to the astral strata, or that which descends into the mines stew with the flowers of corpses and fertile spasms. Stalactites: look everywhere for them, in creches magnified by pain, eyes as white as angels' hares.*<sup>17</sup>

Os ready-mades de Duchamp abriram questões sobre o que faz de um objeto arte. Não há essência transportável, ela é contingente. O mictório e a *Fonte*, ainda que coincidentes, não são a mesma coisa. *A paper bag, a cigar, my membership card in Czechoslovakia's mushroom society, anything became a work of art simply because Duchamp was willing to sign it.*<sup>18</sup> A arte escapa às conceituações. Não há diferença entre a produção artística e a fruição, conseqüentemente, qualquer um pode produzi-la. Os ready-made revelam essa condição. A afirmação – isso é arte – se esvazia, dando lugar a – arte é isso.<sup>19</sup> Uma indeterminação que se fixa, temporariamente.

<sup>16</sup> DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.83

<sup>17</sup> TZARA, Tristan. **Manifesto Dada**, 1918.

<sup>18</sup> CAGE, John. **M: writings, '67 – '72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

<sup>19</sup> DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The Mit Press, 1998.

Arte é isso, e cada singularização depende de que haja visibilidade/escuta para qualquer proposta. Arte é isso, desde que se faça ouvir, porque isso é, também, partilha, que só acontece no encontro. Há um sistema complexo que se organiza no interior do tecido social que possibilita a ressonância ou não de qualquer expressão, seu compartilhamento. A poética de Cage age na desestabilização de doxas, organizando, através da linguagem, um microcosmo autônomo, que, na sua realização, coloca em questão as relações de poder que estruturam a sociedade. Ela dá voz e visibilidade a outras formas possíveis de constituição de comunidades. Põe em movimento um gesto, sempre político, de intervenção no real. *More important question: Is there enough food and drink for everyone who is living?*<sup>20</sup>

Política e estética se interligam, demandas de visibilidade, de audibilidade daquilo que é comum. Demandas que impõem a reorganização do corpo social. A estética interfere na ordem das coisas, já que pensa efetivamente a arte e seus regimes como articulações entre maneiras de fazer e dar voz, invenção de novas formas de vida. Ao interferir na ordem das coisas, tratando de partilhas, ela é política. A estética articula as formas de ver e dizer do que é próprio e do que é comum, é um modo de determinação no sensível.<sup>21</sup>

ROBERT É ARTISTA PLÁSTICO, CRÍTICO E CURADOR DE ARTE NA AMÉRICA.

A BIENAL DE VENEZA É UMA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL EM 2007.

ROBERT É O PRIMEIRO CURADOR AMERICANO DA BIENAL.

GERHARD É ARTISTA PLÁSTICO, ALEMÃO E AMIGO DE ROBERT EM 2005.

ROBERT QUER HOMENAGEAR UM ARTISTA AMERICANO.

JOHN É ARTISTA, AMERICANO

E TEM UMA FOTO SORRINDO EM FRENTE A UM QUADRO CINZA DE GERHARD.

GERHARD PINTA 23 TELAS GRANDES PARA HOMENAGEAR JOHN.

AS TELAS TÊM TINTAS MISTURADAS SEM FIGURAÇÃO NA EUROPA.

ELAS COMPÕEM UM CENÁRIO SONORO NA TATE GALLERY.

JOHN NÃO VÊ AS TELAS EM 2007.

A arte, em seu modo disperso contemporâneo, não mais suscita promessas de emancipação. As grandes narrativas não mais constroem uma teleologia da

<sup>20</sup> CAGE, John. **M: writings, '67 – '72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973. p18

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

história, nem contribuem para a constituição de utopias políticas. A história se fragmenta em micronarrativas que alcançam diferentes temporalidades. O tempo é a forma da experiência e as escritas, inscrições de corpos no mundo.

*Now, if I were obliged to choose between Surrealism and Dada, I would naturally choose Dada. And if I had to prefer one Dadaist above all others, all would keep Duchamp. After which, of course, I would liberate myself from Dada. As did Duchamp.*<sup>22</sup> As ideias de Cage ressoam os Dadas e as vanguardas do início do século. E seguem na escuta de Duchamp, sempre presente nos procedimentos. Sua poética se faz de práticas artísticas que apontam para um modo de fazer. Colocá-la em ação põe em questão as formas de ocupação do real. Redistribui lugares, faz soar uma ficção na qual outros territórios se configuram. Propõe a desierarquização, sem, contudo, promover a homogeneização. Uma orquestra sem maestro, mas com partitura, que se guia a si mesmo, estipulando tempos e ritmos.

A complexidade de seu procedimento está não só na quantidade e especificidade de parâmetros imbricados, mas, também, nas suas idiosincrasias. Seus atos, por vezes, contradizem a proposta, o que faz parte desse espaço de invenção, ficção cujas regras são criadas e quebradas por ele, seguindo a necessidade do momento. Não há, no projeto, a constituição de um pensamento estético que se desenvolva linearmente – talvez única interdição. *So if my ideas sink into confusion, I owe that confusion to love.*<sup>23</sup>

Ele dá voltas sobre si mesmo, pega atalhos e desvios. Adapta-se à realidade. Cage trabalha para que os processos artísticos sejam livres, para que o ego se dissocie do indivíduo e, na afirmação dessa estética, constitui em escritas sua tradição. Somos livres como os pássaros. Só que os pássaros não são livres. Estamos tão comprometidos como os pássaros, e da mesma forma. Tradição que não se segue à risca.

Os processos artísticos, ainda que em operações matemáticas, acontecem na singularidade de seus atos. A indeterminação envolve contingência e

<sup>22</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p. 222

<sup>23</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p. 177

possibilidades, mas rechaça qualquer tipo de memória e referência a tradições.<sup>24</sup> Cage se irritava ferozmente quando, diante das partes indeterminadas, os músicos agiam com preguiça, desleixo ou, diante de tanta estranheza, não as levava a sério. Tocavam a partir de suas referências, abriam mão da possibilidade de invenção, traziam para a composição a apatia de terrenos já muito pisados.

*After a few miserable little attempts to play the first phrases, I interrupted the rehearsal, and told the musicians what I thought about the deplorable state of the society in which we live – not just musical society. I added that I was withdrawing the work from the program of the concert planned for that evening. (...) there are neither climaxes, nor harmony, nor counterpoint, in brief, nothing which characterizes them. One must take care not to reproach individuals for that absence of devotion – whether they be musicians or simple vacationers throwing their garbage in the streams. We must hold the present organization of society responsible for this. That is the raison d'être of revolution.*<sup>25</sup>

O efeito de suas ideias têm particularidades que se impõem na escrita, já que a memória e as referências são constitutivas das palavras. O uso as reinventa. Em muitos de seus textos, a sintaxe se embaralha. A linguagem escava seu próprio corpo em sons e imagens. Sentidos explodem, sem que nenhuma ideia se desenvolva particularmente. Alguns textos buscam direção, querem se fazer ouvir. Explicitam os gestos sonoros para que sejam reconhecidos. A escrita circula solta mesmo quando busca fazer sentido no mundo.

Os efeitos das palavras não são controlados, elas seguem dizendo a si mesmas na desordem de tempos e espaços de escuta, na circulação aleatória e descontrolada dos textos. Os signos estão completos (prontos para se tornarem uma coisa diferente do que são). Fogo. Não vemos mudança, não sabendo ainda esquecer.<sup>26</sup> Em qualquer linguagem, não há parâmetros para a recepção daquilo que é novo. O que salta, de início, é a estranheza, é a potência da diferença. É na insistência, na familiarização que a estranheza se acalma e se pode escutar os novos ruídos, eles mesmos, não como negação do conhecido, mas como afirmação de seu próprio corpo delineado.

<sup>24</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.119

<sup>25</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p. 184

<sup>26</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.87

JOHN AMA OS COGUMELOS EM STONY POINT. ELE VIVE EM UMA COMUNIDADE  
 E SUA CASA TEM PAREDES DE VIDRO EM 1955.  
 COGUMELOS NÃO PODEM SER ESCOLHIDOS POR OPERAÇÕES DE ACASO,  
 OS MOVIMENTOS DE XADREZ TAMBÉM NÃO.  
 JOHN ESTÁ NA ITÁLIA E APRESENTA UM CONCERTO EM JANEIRO.  
 A ITÁLIA TEM UM PROGRAMA DE TELEVISÃO  
 QUE SE CHAMA *O DOBRO DO NADA* EM 1959.  
 OS CRÍTICOS DETESTAM O CONCERTO DE JOHN.  
 O PÚBLICO ADORA O PROGRAMA DE PERGUNTAS E RESPOSTAS.  
 O PROGRAMA PAGA \$64000,00 PARA O VENCEDOR.  
 JOHN NÃO TEM DINHEIRO NA AMÉRICA.  
 ELE RESPONDE SOBRE COGUMELOS E APRESENTA SEU TRABALHO  
 POR 3 MINUTOS NA TELEVISÃO. O PÚBLICO AMA JOHN.  
 ELE QUER O DOBRO E RESPONDE O DESAFIO EM MILÃO.  
 JOHN CONHECE COGUMELOS.  
 ELE GANHA DINHEIRO NA EUROPA.

Rancière, em *A partilha do sensível*, liga constitutivamente o estético ao político, divide os regimes da arte em três – ético, poético e estético, simultâneos e não dialéticos. A estética é a organização dessa relação espaço/tempo. Essa divisão ampla expõe os regimes de pensamentos engendrados na materialidade daquilo a que chamamos arte, a cada momento. No regime estético, a arte se singulariza, desobriga-se de regras específicas e hierarquias representacionais. Ela se torna autônoma ao mesmo tempo em que se identifica às formas de vida. O regime estético coloca o passado em cena, trazendo a arte antes da arte e propondo a arte depois da arte como forma de identificação da vida comum. Institui-se a copresença de temporalidades.

A arte, no regime estético, como propõem as diversas vanguardas históricas do início do século XX, mistura-se aos movimentos da vida quotidiana, é dela que se faz e nela que atua. Não há distinção entre aquilo que pertence à arte e aquilo que não. Qualquer coisa, feita por qualquer um, para quaisquer outros. E, contemporaneamente, produz relações com o mundo, superando a criação de objetos. Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontra-lo: não do lado dos destacamentos avançados da

novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.<sup>27</sup>

É nessa quebra entre signo e objeto, na democratização de vozes e meios, na autonomia de sua heterogeneidade que Cage age escrevendo sua ficção. A ficção é a possibilidade de se pensar o real. É uma forma de apresentação e apreensão dos fatos que não se opõe a ele, mas trabalha realizando dissensos. Rearranjos materiais de signos, sons e imagens. A máquina ficcional de Cage intervém no real, em consonância com vozes de outros tempos, numa partilha de propostas estéticas que inventam uma paisagem outra, em contrassenso. Real — configuração das nossas percepções sensíveis, ficção consensual. Suas performances fazem da recepção indeterminada uma intervenção poética no mundo. Fazem o público agir na exigência de uma presença intensa, sem imposição de ação ou reação.

Tempos se atravessam contemporaneamente, o pequeno círculo que se formou em Iena entre 1798 e 1800, com os irmãos Schlegel, Novalis, Schelling e Fichte, compartilhando o regime estético, ecoa nas ideias de Cage. A singularidade de sua experiência artística contém traços de uma nova organização de mundo, de uma nova organização entre o indivíduo e suas realidades. Essa poesia romântica, abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício.<sup>28</sup>

Em apenas dois anos, os últimos do século XVIII, o pequeno grupo provoca ruídos intensos. Pensar não é chegar a algum lugar, mas circular e ganhar movimento na circulação. A revista *Atheneum* publica textos fragmentados, se desobrigando de definições, com assinaturas coletivas, indeterminando a autoria, desautorizando a genialidade individual. A experiência estética vacila entre a compreensão e a fruição, ela é autônoma e individual. Sua autonomia é a perspectiva de uma nova organização social.

<sup>27</sup> RACIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34. p.43

<sup>28</sup> Friederich Schlegel apud: DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.23

As práticas artísticas liberam o potencial inventivo de cada um para que se possa gerar realidades. O círculo de Iena propõe a arte como uma ética que se equilibra entre a intenção e o despropósito, entre o trabalho e sua negação, entre a volição e o desinteresse, e que atua, também pela forma, na constituição ou melhoria de mundos. Melhor do que classificar o romantismo é acompanhar seu ritmo, semelhante ao da música de Schumann, que “inicia como se continuasse um processo que já estava em movimento, e termina, sem resolução, em uma dissonância.”<sup>29</sup> Cage trabalha através da não intencionalidade na realização do projeto artístico, mas todo ele aspira a um mundo melhor. Há uma intenção anterior à prática que a constitui. A arte é sua forma de organizar centros dispersos de energia, de ocupar realidades em movimento dissonante.

*Received a letter from journalist: put your philosophy in a nutshell. Replied: get out of whatever cage you find yourself in. Asked to supply catchy title for conversations with Daniel Charles, suggested For the birds. TV interview: if you were asked to describe yourself in three words, what'd you say? An open cage. Satie was right: experience is a form of paralysis.*<sup>30</sup>

Os diários de Cage – *Diário: Como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)* – atravessam os livros *De segunda a um ano* (1965, 1966 e 19667), *M: writings* '67 – '72 (1968, 1969, 1970-71, 1971-72), *X: writings* '79 – '82 (1973-82). São escritas fragmentadas que não se dividem por dia, mas por ano. A cada ano recebem no título – *continuado em* – e a data respectiva. É um mosaico de ideias, proposições, palavras, histórias. E também um diário. Para cada dia, a partir das operações de acaso, determinei quantas partes do mosaico escreveria e quantas palavras haveria em cada uma.<sup>31</sup>

É um mesmo texto que se estende no tempo. Crônica que se divide em anos fragmentados em dias, imprecisamente. Cage usou 12 fontes diferentes e 43 caracteres por linha no primeiro deles e continuou seguindo o mesmo padrão. Uma vez que a gente se interessar por melhorar o mundo, não para mais.<sup>32</sup> O mosaico, do início ao fim, é dividido por números, em sequência. São fragmentos, não há uma

<sup>29</sup> DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.25

<sup>30</sup> CAGE, John. **X: writings**, '79 – '82. Hanover: Wesleyan University Press: 1983. p.159

<sup>31</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 3

<sup>32</sup> *ibid.*, p.52

ideia que se desenvolva, elas seguem partidas, deixando soar perguntas e afirmações incompletas. *Advice to Brazilian anarchists: Improve telephone system. Without telephone, merely starting revolution'll be impossible.*<sup>33</sup>

MORRIS É PINTOR, DADAÍSTA E ESTUDA ZEN BUDISMO NA DÉCADA DE 1930.  
 JOHN APRESENTA QUARTET EM SEATTLE.  
 MORRIS TEM UM FORD SEM BANCOS COM MESA E CADEIRAS NO LUGAR DELES.  
 O FORD ANDA POR TODO O LUGAR. JOHN E MORRIS NÃO SE CONHECEM.  
 PAUL E WILLIAM ANDAM NO FORD E ESTENDEM UM TAPETE VERMELHO PARA  
 MORRIS ENTRAR NO AUDITÓRIO DA CORNISH SCHOOL.  
 JOHN É CASADO COM XENIA E REGE QUARTET EM 1938.  
 MORRIS TEM UM SACO DE AMENDOINS E UMA CAIXA CHEIA DE OLHOS DE  
 BONECAS. ELE E PAUL COMEM AMENDOIM E JOGAM CASCAS NO CHÃO.  
 ELAS FAZEM BARULHO NO TERCEIRO MOVIMENTO.  
 AS PESSOAS PISAM NAS CASCAS  
 E MORRIS OLHA PARA ELAS COM OS OLHOS DE BONECAS.  
 NO QUARTO MOVIMENTO DE JOHN  
 MORRIS GRITA QUE JESUS ESTÁ EM TODO O LUGAR E É EXPULSO DO TEATRO  
 JOHN E MORRIS SÃO AMIGOS NO DIA SEGUINTE.  
 JOHN, MORRIS E XENIA DIVIDEM AMIZADE E UM APARTAMENTO NA AMÉRICA.

A variação de letras define os fragmentos. Os assuntos se misturam entre fatos e ideias, põem o futuro em presença e cortes do presente em destaque. Eu preciso lhe escrever e falar sobre a beleza, a urgência de evitá-la.<sup>34</sup> Não há unidade em cada fragmento, ele não remete a um todo, mas traz em si a afirmação da incompletude. Por sua forma, linhas de tamanhos desiguais, com letras desiguais e embaralhamento de ideias, o texto remete ao movimento do pensamento. Informações heterogêneas, algumas frases simples e completas, outras cortadas, em velocidades diferentes esbarram-se umas nas outras.

Fusão do cartão de crédito com passaporte. Meio de fazer ouvir a própria voz: a recusa de aceitar o cartão de crédito. Fim do mês? Isso também pode ser mudado: a medida do tempo, seja qual for a estação, seja noite ou seja dia. Em qualquer caso, nada de contas, só informação adicionada.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> CAGE, John. **M: wrintings, '67 – '72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973. p. 60

<sup>34</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.12

<sup>35</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.13

Fragmentos, alguns remetem a um texto anterior, outros têm a incompletude intransitiva. A fragmentação é a condição do presente e é nele, e dele, que o texto se faz – impressão de futuros possíveis. Cada um deles é um espaço isolado que, afirmando aquilo que diz, aponta para a inconclusão e para o silêncio como força potente da linguagem. Os diários têm um autor, mas se faz da escrita de uma multidão. Vários nomes circulam pelo texto cuja unidade está no conjunto que se reconhece fora dele. Os diários são uma prática de pensar o mundo, durante um período de tempo, como Cage acredita ser possível, atravessando discursos, indeterminando ideias, despretensiosamente. Eles o matarão, disse ela, delicadamente.<sup>36</sup>

A escrita dos diários não busca isolar um fragmento do outro, mas o atrito – esfregar informação contra informação, em copresença. Os textos têm múltiplos centros, encenam a dispersão, são, eles mesmos, movimento de geração de um território amplo que deixa circular, em ritmos potentes, pensamentos de melhoria do mundo. De modo geral, os textos de Cage repetem-se em outros. Ele insiste em ideias e histórias e as reescreve continuamente. A escrita reconstitui seu universo sem hierarquias de vozes, fatos e assuntos. A fragmentação não é portanto uma disseminação, mas a dispersão que convém à sementeira e às futuras colheitas. O gênero do fragmento é o gênero da geração.<sup>37</sup>

O texto fragmentado atualiza o caos de informações atravessadas que nos alcançam em movimento. Informações incompletas, ruidosas, suplementares. A impossibilidade de ordem configura-o como réplica do mundo e essa impossibilidade, ou atividade caótica, produz pensamento. Um pensamento imediato, que se faz da apreensão e do exercício de presença, que age produzindo percepções potentes da realidade, capazes de voltar a ela ativamente. Dessa forma, a sincronicidade inventa os futuros, já presentes.

*I believe that what we can reasonably expect, within this state of stasis, is the interpenetration of those arts and those sciences which, up until recently, have grown*

<sup>36</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.54

<sup>37</sup> LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução: João Camillo Penna. **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX**, Revista do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, n. 10.

*hierarchically, and individually, kept separate for the purpose of simplification and pedagogy. We can expect that all those disciplines will henceforth intermingle in a climate very rich with joy and – I am purposely using an expression frequent in Japanese texts – bewilderment.*<sup>38</sup>

Nesse exercício de indeterminação, Cage desfaz as bordas das linguagens artísticas, de início, corpos distintos. A indistinção desses corpos, constitutivamente inacabados, em processo, vagueia por nomes que os capturam por instantes, mas que não os mantêm. Nomes sobre os quais agem, desidentificando-os. Na confusão das experiências, na impalpabilidade dos processos, a escrita é abrigo que acolhe os clandestinos, tornando-os ficção. A indeterminação é a busca pelo processo, pelo movimento fluido, sem hierarquias e sem autoridades. Tentativa de desarticular objetos estáveis, produzir experiências singulares, politicamente ativas. Uma ética de produção que se desata de qualquer produto. Nós, inventores e fruidores, simultaneamente, indistintos, colocando em processo a poesia *as we need it*. Cada coisa no mundo nos pergunta: “o que faz você pensar que eu não sou algo de que você gosta?”<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p. 220

<sup>39</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.148