



SUN – A SUAVIDADE  
VENTO – PENETRANTE

what i a**M**  
r**E**mbering  
in**correcT**ly to be sure  
is w**H**atever  
deviated fr**O**m  
or**D**inary practice

Jogando tempos num vórtice desmedido, o contemporâneo se estica no que inventamos como passado e recordamos como futuro. Os pés calçam o ritmo de sons contingentes que embalam nossos corpos presentes. Nossas andanças, tropeços, voltas e revoltas engendram espaços circunstanciais que persistem na composição de escritas, fazendo ruídos ou silenciando o estranho da vida cotidiana. *Method consists of take one step after the other, the right then the left.*<sup>1</sup>

Um passo depois do outro – procedimento. A arte deve imitar a natureza no seu modo de operar, insiste Cage. Processos para organizar a invenção de mundos. Processos que inviabilizam o gesto especular do inventor, que se fazem de perguntas cujas respostas não são tão importantes quanto o fato de serem aceitas a despeito de gostos e afinidades. Método de se desligar, pé ante pé, dos desejos e vontades. Desejo de se despossuir – poesia. Método de firmar, pé ante pé, uma assinatura. *Yes, and I believe that we must not leave everything to chance.*<sup>2</sup> Mudança, condição de duração, totalidade que se renova. Risco no desconhecido, traço que desenha palavras e firma-as no tempo. Acaso – procedimento.

A partir dos anos 1950, Cage passou a compor com o que chamou de *chance operations* – operações de acaso. Método que tornava trivial as decisões de criação, desmistificava o ato de criar, e, coisa que o instigava, deixava o desejo à deriva. E por acaso, eu estava em Santiago de Compostela, no Centro Galego de Arte Contemporânea, vendo alguns livros que estavam à venda. Entre eles, *Silencio*, de Cage. Ele voltou comigo na viagem. Continua marulhando. Quando a tinta grossa escorre e mancha o quadro de Francis Bacon, ele aproveita o gesto do acaso e completa o quadro. O acaso que Cage convoca ao lançar moedas não é esse, não escorre a tinta de Bacon, nem me leva ao livro, em Santiago. Não é um acontecimento fortuito que se incorpora.

Aquilo a que ele chama de *chance* é uma gama enorme de parâmetros. Acaso é indeterminação, escolha aleatória de cada parâmetro pré-definido. Operações de acaso – expressão estranha, um oxímoro. Se acaso é contingência, operação é ato

<sup>1</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Weleyan University Press, 1995. p.83

<sup>2</sup> id., **For the birds.** John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.145

que possibilita a obtenção de determinado resultado afastando a contingência. De perto, entretanto, a expressão, parece exata, tanto em sua contradição quanto em sua precisão. São operações obsessivamente organizadas, imensamente detalhadas, com o objetivo de obter determinado resultado: a escolha contingente. As operações de acaso são um exercício de aleatoriedade, de não-intenção.

Mas os acasos se compensam e eis que essa poeira de fatos se aglomera, desenha certa maneira de tomar posição a respeito da situação humana, desenha um acontecimento cujos contornos são definidos e do qual se pode falar.<sup>3</sup>

Parâmetros artísticos são distribuídos num jogo matematicamente organizado. Cage faz as perguntas que interessam a cada tipo de composição, as opções de respostas encampam uma variedade muito grande de possibilidades que vão se estreitando e definindo o gesto do autor. E, ainda assim, jamais abolirá o acaso.

SEIS AMIGOS ALMOÇAM NUM RESTAURANTE DO HUDSON NO SÁBADO.  
 HUDSON É UM RIO DE NOVA YORK EM MEADOS DO SÉCULO XX.  
 UM DELES É OCTAVIO. OCTAVIO É EMBAIXADOR E POETA.  
 ELE NÃO VAI AO MÉXICO HÁ CINCO ANOS.  
 UM DELES É JOHN. JOHN NÃO CONHECE O MÉXICO.  
 OCTAVIO É MEXICANO E MORA NA ÍNDIA.  
 SUA MULHER TAMBÉM NÃO CONHECE O MÉXICO.  
 COMBINAM, ENTRE ELES E MAIS DOIS, DE SE ENCONTRAREM LÁ  
 DE SEGUNDA A UM ANO.  
 DE SEGUNDA A UM ANO NINGUÉM COMPARECE.  
 O TÍTULO DO LIVRO REPETE AS AUSÊNCIAS.  
 O MÉXICO FICA NA AMÉRICA CENTRAL.

São três moedas, quaisquer que tenham o mesmo valor. Eu prefiro as dinamarquesas, de 5 coroas, sem caras. Com as moedas consulta-se o *I Ching*, o *Livro das mudanças*. Faz-se uma pergunta e joga-se as moedas ao acaso seis vezes. O meu livro já não tem mais capa, ganhei-o há muitos anos e ele me acompanha de diferentes maneiras. Todo em pedaços e anotações, guarda as 3 moedas de 5 coroas dinamarquesas, sem caras. É fascinante sua imensa

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.17

imprecisão. Uma linguagem tão específica, que transparente e, ao mesmo tempo, tão simples e coerente, que opaca. Os pés calçam o ritmo dos sentidos que encontram, únicos e pessoais, e é com eles que a voz do oráculo segue soando.

O primeiro *Livro das mudanças* tomou forma há três mil anos como um manual de adivinhação e foi se transformando até chegar a sua forma final. Três sábios são apontados como seus autores: Fu Hsi, Rei Wen e Confúcio. Ainda hoje, ele ocupa um lugar central na cultura chinesa no que diz respeito à filosofia, à religião, à literatura e à arte. Da dinastia Han (206 a.C.- 220d.C.) até a dinastia Qing (1644-1912 d.C.) o livro era imensamente respeitado e usado, de alguma forma, por toda a população. Um de seus textos refere-se a si mesmo como *the most spiritual thing in the world*.<sup>4</sup> O Confucionismo e o Taoísmo têm no livro suas raízes. Ele é empregado como oráculo e é, também, conhecido como o *Livro de Sabedoria*.

O *Livro das Mutações* – na tradução brasileira – mostra como entender os padrões e processos da natureza e agir em harmonia com eles. A palavra para natureza na China antiga era Dao ou Tao, hoje é comumente traduzido como “O Caminho”. Apesar de ser um conceito metafísico comparável a Alá, Deus ou Brahma, Dao não tem identidade. É uma noção fundamental no pensamento chinês, representa uma ordem ou princípio universal e específico. Compreendê-lo é compreender as mudanças, os ciclos, os movimentos do universo.

A sabedoria que o livro traz é aberta a interpretações. Ele é uma fonte versátil de conhecimento. Não há deuses nem verdades, não há uma narrativa estruturada, não apresenta nem representa nenhuma forma de salvação. Não há um criador supremo, não há deidades. Há atividade, repouso, movimento, inércia, ascensão, declínio, duração e mudança circulando, complementares, indissociáveis. Essa é a sua disciplina, passo a passo. Nele, a natureza e seu modo de proceder.

Movimentos – Yin e Yang – forças complementares. O oráculo dá as respostas às perguntas que Cage lança nas moedas. Um método de criação artística. Criar não é fazer escolhas, é fazer perguntas. Numa de suas entrevistas, Cage diz que se há

---

<sup>4</sup> SMITH, Richard J. **The I Ching, a biography**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

algo para ser estudado no seu trabalho são as suas perguntas. Os resultados são casuais. Poderiam ser outros.

O livro é formado por 64 hexagramas – seis linhas simbólicas sobrepostas. Cada hexagrama é único e distingue-se dos outros por suas linhas inteiras ou partidas. Oito trigramas combinam-se para formar os hexagramas. Oito combinações de linhas inteiras e partidas, imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra. Trígama e hexagrama, em chinês, recebem o mesmo nome – *Kua*. Cada *Kua* tem um nome e um número e, no caso dos hexagramas, uma descrição breve, o julgamento e um texto explanatório sobre cada uma de suas seis linhas. Os 64 hexagramas representam as circunstâncias básicas de mudança do universo. Os oito trigramas, com seus nomes, são a representação rudimentar da ordem fundamental que organiza o universo.

DAISETZ ADORA SUA JAQUETA DE COURO. ELE A USA SEMPRE.  
E NÃO SE IMPORTA EM PERDÊ-LA.  
DAISETZ É JAPONÊS E DÁ AULAS NA COLUMBIA UNIVERSITY EM 1950.  
A COLUMBIA É UM LUGAR ONDE MUITOS FAZEM PERGUNTAS NA AMÉRICA.  
DAISETZ ENSINA O ZEN BUDISMO. ELE É VELHO EM NOVA YORK.  
A SALA DE AULA DE DAISETZ TEM MUITAS CADEIRAS.  
AS CADEIRAS ESTÃO TODAS OCUPADAS NA AMÉRICA.  
JOHN ESTÁ SENTADO NUMA DAS CADEIRAS  
QUE ENCHEM A SALA DE DAISETZ.

Três moedas jogadas seis vezes. A cada jogada o acaso desenha uma linha, aberta ou fechada, de acordo com o número de caras e coroas. As linhas são ordenadas de baixo pra cima. É um procedimento lento. Há a possibilidade de consultas do *I Ching* com varetas, mais complexo. Cage usava moedas.

*Chance operations are not mysterious sources of "the right answers". They are a means of locating a single one among multiplicity of answers, and at the same time, of freeing the ego from its taste and memory, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> CAGE, John. **Empty Words**. Middletown: Wesleyan University Press, 1981. p.5

O *I Ching* é um oráculo cuja voz não é divina. Nos procedimentos cagianos, sua voz age, sem hermenêutica ou metafísica, na prática da constituição de um corpo. O *Livro de sabedoria* se transforma num instrumento. Não são seus ensinamentos milenares sobre a ordem do universo que Cage busca na hora de compor, embora muitas vezes ele tenha dito que consultava o *I Ching* frequentemente. *Every time I had a problem. I used it very often for practical matters, to write my articles and my music... For everything.*<sup>6</sup>

Sentidos e significados são alienados do processo de escolha. Os hexagramas são números aos quais correspondem opções de ação. Cage poderia ter feito uma tabela, dividido parâmetros e sorteado as respostas, em vez disso, escolheu usar um oráculo, um livro carregado de tradição, e, ignorando suas palavras, usá-lo em processos matemáticos.

Nada de memórias, compreensões ou interpretações, o livro se silencia para dar voz ao procedimento. Superfície em indeterminações. Pés que não fincam dançam na matemática do tempo. E ainda assim, é o silêncio do *Livro das mudanças* que ecoa.

*People frequently ask me if I'm faithful to the answers, or if I change them because I want to. I don't change them because I want to. When I find myself at that point in the position of someone who would change something – at that point I don't change it, I change myself. It's for that reason that I have said that instead of self-expression, I'm involved in self-alteration.*<sup>7</sup>

A arte, para ele, é um exercício de desconstrução e alteração. Exercício de alteridade. Cage se quer estrangeiro de si. Propõe experiências de clandestinidade, exercício de desconforto e de aceitação. Abrir-se ao que se apresenta. Apresentar o corpo, todo ele, ao risco ruidoso da indeterminação.

As operações de acaso têm como consequência a diminuição do controle do autor sobre sua produção artística, mas não o extingue, já que os parâmetros possíveis são pré-estabelecidos. Repete-se na prática artística a aleatoriedade da vida

<sup>6</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.43

<sup>7</sup> id., **Musicage: Cage muses on words, art, music**. (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.139

cotidiana. Acontecimentos agem sem que se possa escolher, a despeito de gostos e desgostos. A arte acontece, o autor é parte desse acontecimento, não é o responsável absoluto. A Cage, não interessa fazer da arte uma extensão de si mesmo, mas um encontro entre casualidade, despropósito, intenção e desejo, a partir do qual ele se transforme – *Livro das mudanças*.

Em grande medida, a escolha do uso das operações de acaso foi resultado da aproximação de Cage com as filosofias asiáticas, mas havia também uma necessidade de se distanciar dos artistas que faziam parte do expressionismo abstrato. Por volta dos anos 1950, eles se encontravam no The Club, lugar que Cage frequentava. Em 1950, Cage editou com o artista plástico Robert Motherwell, responsável pelo The Club que fazia parte do grupo, uma revista sobre arte e literatura. O movimento o rodeava, mas seu território definia-se em outro espaço. As operações de acaso organizaram para ele uma outra velocidade, pé ante pé, fora da discussão dominante.

PETER É UM CRÍTICO. CRÍTICO É UMA FUNÇÃO IMPORTANTE  
 PARA ALGUMAS PESSOAS NO SÉCULO XX.  
 PETER E ARNOLD SE ENCONTRAM EM ALGUM LUGAR DO MUNDO.  
 ARNOLD É COMPOSITOR, TEM MUITOS ALUNOS NA AMÉRICA E NÃO GOSTA DELES.  
 A AMÉRICA INCOMODA DEPOIS DA GUERRA.  
 PETER QUER SABER SE HÁ ALGUM ALUNO INTERESSANTE.  
 ARNOLD SORRI.  
 JOHN É COMPOSITOR E ALUNO AMERICANO.  
 ARNOLD RESPONDE QUE HÁ JOHN.  
 ARNOLD DIZ QUE JOHN NÃO É UM COMPOSITOR,  
 É UM INVENTOR DE GÊNIO.  
 JOHN INSISTE NO RITMO.

Cage usa o acaso como disciplina, não é um procedimento que o faz abrir mão, absolutamente, de escolhas. É dele a escolha das perguntas e a distribuição dos parâmetros. As respostas estão entregues à aleatoriedade, entre as características dispostas, do número 1 ao 64. Ao mesmo tempo em que quer se apartar dos desejos egoicos, Cage cria com as operações de acaso uma assinatura inconfundível. E mais que isso, inventa para si uma tradição. Cage constrói, passo



a passo, a narrativa de sua própria trajetória. A escrita é seu modo de imprimi-la, fazer dela memória.

As respostas do *I Ching* não podem ser desobedecidas. Uma vez escolhido o parâmetro, a despeito de qualquer dificuldade, Cage segue com o que foi designado por seu método. *Chance, as I use it, is not something that I must control, nor that must control me. It is not the chance of physicist. But that does not mean the physicist's chance shouldn't exist.*<sup>8</sup> Disciplina que as operações impõem – aceitação. O acaso abrange infinitas possibilidades até que encarna no trabalho de forma rígida e irrevogável. Torna-se, então, necessidade. A necessidade é determinação contingente. O acaso é matemático. Envolve a incompreensão. Depois que as moedas são lançadas, não há caminho de volta. O fluxo dos acontecimentos resiste à manipulação lógica do pensamento.

*When I first began to work on "chance operations", I had the music values of the twentieth century. That is, two tones should (in the twentieth century) be seconds and sevenths, the octaves being dull and old fashioned. But when I wrote the Music of Changes, derived by chance operations from the I Ching, I had ideas in my head as to what would happen in working out this process (which took about nine months). They didn't happen! – things happened that were not stylish to happen, such as fifths and octaves. But I accept them, admitting I was "not in charge" but was "ready to be changed" by what I was doing.*<sup>9</sup>

*Music of Changes*, de 1951, é sua primeira composição feita com as operações de acaso e foi apresentada pela primeira vez no dia 1 de janeiro de 1952, em Nova York. No título, a mudança radical em seu modo de compor e a referência ao *I Ching*. Entre os parâmetros usados para formar o quadro de opções estavam ritmo, dinâmica, som, silêncio e duração. Cage passou 9 meses em operações de acaso, trabalhando nessa composição. Lento processo. A cada pergunta, para cada parâmetro, é preciso jogar 6 vezes as moedas. E os parâmetros que Cage distribui são muitos, com possibilidades múltiplas de variação. É um método minucioso.

<sup>8</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.147

<sup>9</sup> LARSON, Kay. **Where the hart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2013. p.203

In the charts for durations there are sixty-four elements (since silence has a length). Trough use of fractions (e.g.  $\frac{1}{3}$ ;  $\frac{1}{3} + \frac{3}{5} + \frac{1}{2}$ ) measure following a standard scale (2  $\frac{1}{2}$  cm. equals a crotchet) these durations are, for purposes of musical composition, practically infinite in number. The note stem appears in space at a point corresponding to the appearance of the sound in time. Given fractions of quarter, half, dotted and whole note up to  $\frac{1}{8}$ , simple addition of fractions is the method employed for the generating of durations. Because addition is the generating means employed, the durations may be said to be "segmented". These segments may be permuted and/or divided by two or three (simple nodes). A sound may then express the duration by beginning at any one of these several points.<sup>10</sup>

A duração não é indicada por notas, mas por espaços e segmentos fracionados. A composição é uma peça para piano solo, com enorme demandas para o pianista. Ele deve tocar não só usando as teclas, mas também fazer soar as cordas com as unhas, jogar baquetas sobre elas, golpear a tampa, entre outros gestos. O uso dos pedais é representado em detalhes.

A dinâmica é bastante variada e brusca, *fortíssimo* e *pianíssimo* muito próximos, e mudanças de andamento constantes. *My present way of writing is very painstaking (measuring the distance); it took me six weeks to copy the second part of the Changes. Now I compose two pages and then copy them, then compose two more etc.*<sup>11</sup> David Tudor juntou-se ao processo de composição um pouco mais tarde, tocando cada movimento assim que Cage acabava de criá-lo.

ANDREW TEM 17 ANOS E CABELOS PRETOS EM PITTSBURGH.

ELE OUVI RÁDIO E GOSTA DE DESENHAR EM 1945.

ELE VÊ MERCE E JOHN APRESENTAREM-SE.

ANDREW TEM CABELOS BRANCOS EM 1963.

O POCKET É UM TEATRO EM NOVA YORK.

JOHN APRESENTA VEXATIONS NO POCKET.

ERIK É FRANCÊS EM 1893.

ELE COMPÕE VEXATIONS. VARIAÇÕES E REPETIÇÕES.

ANDREW AMA REPETIÇÕES E AMA A AMÉRICA.

ELE FAZ UM FILME EM REPETIÇÕES DEPOIS DE VER JOHN APRESENTAR VEXATIONS.

O FILME DE ANDREW TEM OITO HORAS E UM NOME.

O NOME DO FILME É SLEEP EM 1963.

<sup>10</sup> John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.104

<sup>11</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. **The Boulez – Cage correspondence**. New York: Cambridge University Press, 1994. p.110

O método cagiano é um meio de liberar a mente de ideias pré-concebidas e trazer opções para o trabalho que não seriam naturalmente consideradas. Um exercício de aceitação. Experimentação de superfícies sonoras, abandono de identificações afetivas. As possibilidades alargam-se. O método silencia a voz do autor para fazer soar o mundo em sua produção. Silêncio sempre ruidoso. Silêncio como poesia, sem metafísica. *There is poetry as soon as we realize that we possess nothing.*<sup>12</sup>

Deixar soar o silêncio na própria voz é ouvir o barulho cotidiano, abrir mão da intenção, desenvolver um método de diferença. Ouvir o *Silêncio* é se envolver numa escrita que impõe mais perguntas que respostas. Ouvir a escrita de Cage é se misturar em sentidos e provocações – e risos.

Para abrir as possibilidades ao acaso, Cage começava as perguntas com uma gama enorme de possibilidades que iam se estreitando durante o processo, o que lhe tomava muito tempo. *It took six weeks to teach the computer to toss three coins six times. Somewhat worried, I tossed the coins manually to discover from the I Ching how I Ching felt about being programmed. It was delighted.*<sup>13</sup> Ed Cobrin fez para ele um programa de computador, possibilitando-o trabalhar mais rápido. Em 1967, Jeery Hiller criou o ICHING, que o ajudava nas operações.

Andrew Culver foi assistente de Cage, trabalhou com ele durante os últimos onze anos, e criou o programa IC, entre outros softwares usados, bastante mais complexo, que simula o jogo de moedas e está disponível *online*. Cada vez mais eficientes, os programas possibilitaram-lhe fazer trabalhos que, sem eles, tornaria impossível a sua realização.

Cage era obsessivo na distribuição minuciosa de parâmetros, um número imenso de perguntas eram feitas e refeitas a cada criação. *The I-CHING was delighted to be computerized (an increase of advantages) and advised modesty, recourse to ancient*

<sup>12</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.116

<sup>13</sup> John Cage apud **Every day is a good day. The visual art of John Cage**. London: Hayward Publishing Southbank Centre, 2010. p.66

*wisdom*.<sup>14</sup> O programa de computador não mudou seu modo de usar as operações de acaso, mas deixou-as mais ágeis. Os papéis em que trabalhava com as operações, dispostos em alguns livros, são impressionantes – disciplina, tempo e paciência.

Um quantidade enorme de folhas minuciosamente anotadas: escrita pontual do acaso. Cage não gostava que se falasse em procedimentos aleatórios ou estocásticos. Para ele, a expressão operações de acaso coloca o foco nas perguntas. Na aleatoriedade, o foco está nas respostas. Todo o seu corpo se punha de frente para as perguntas e de costas para os resultados. *Yes, the opening up of everything that is possible and to everything that is possible is, I believe, what I am seeking*.<sup>15</sup> Passo a passo, metodicamente, destruindo certezas. Quando se tem perguntas, tem-se todas as possibilidades. Escolha implica perda.

Durante toda a vida, Cage esteve ligado à tecnologia. *Imaginary Landscape I*, de 1939, é conhecida como a primeira composição eletroacústica. *Tomorrow, with electronic music in our ears, we will hear freedom*.<sup>16</sup> Quando já estava mais velho, Culver fazia a interface entre o compositor e os computadores. Era ele quem colocava as ideias em prática. Cage acreditava, como Buckminster Fuller, que a tecnologia seria uma forma de liberar homens e mulheres para uma vida mais inventiva, dispensando trabalhos desnecessários e guardando tempo para outros ritmos.

Culver desenvolveu o IC na década de 1980, muito cuidadosamente, para que replicasse a prática do jogo de moedas. Mas, segundo ele, Cage não estava tão preocupado com isso. O importante é que funcionasse,<sup>17</sup> mesmo que a simulação não fosse possível.

<sup>14</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.18

<sup>15</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.147

<sup>16</sup> SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010.

<sup>17</sup> Cage and the computer. In: BERNSTEIN, David W; HATCH Christopher (ed.) **Writings through John Cage's Music, Poetry and Arts**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

A entrada do computador nas operações do *I Ching* explicita o papel simbólico que o livro tem no método cagiano, aí já transformado em assinatura. As moedas são simuladas por um botão que aciona combinações aleatórias, com resultados de zero ou um, cara ou coroa. Operações matemáticas complexas para as quais, apesar de seu interesse, Cage não tinha disposição. Pragmaticamente, o oráculo tornou-se referência virtual.

*There are definitely different flavors to the different uses of this whole package of algorithms. One time you ask for a number from 1 to 33, and you ask for it again immediately and the second group is different from the first. Whether that can be traced back to the random number generator or not, I don't know. I hope it can't be because that's why I went to all the trouble to find a good one.*<sup>18</sup>

Em *Empty words* há uma parte grande do texto que foi resultado de um erro na operação do computador. Cage percebeu-o e decidiu mantê-lo. O erro faz parte das possibilidades do acaso. Já que não há acerto, Não há erro. Há a disposição enérgica de seguir uma ordem pré-estabelecida de composição. De costas para o resultado, de frente para o procedimento.

MIMI É MULHER E TEM UM TELEFONE EM NOVA YORK.  
 O TELEFONE DE JOHN TOCA. MIMI TEM UMA ENCOMENDA DE  
 UMA PEÇA PARA JOHN.  
 JOHN NÃO PERDE TEMPO NO SÉCULO VINTE.  
 ELE FAZ UMA LISTA DO QUE TEM A FAZER ANTES DE SAIR.  
 JOHN TEM QUE PEGAR LIVROS, GUARDAR ROUPAS,  
 ESCREVER UMA PEÇA PARA ORQUESTRA E MOLHAR AS PLANTAS.  
 JOHN SAI, VOLTA E PEGA O TELEFONE.  
 O TELEFONE DE MIMI TOCA E É JOHN.  
 ELE DIZ QUE A PEÇA PARA ORQUESTRA ESTÁ PRONTA.  
 MIMI NÃO TEM TEMPO DE ESCREVER O CONTRATO E RECLAMA.  
 JOHN COMPÕE EM VINTE MINUTOS.  
 O TEMPO DE JOHN NÃO É RENTÁVEL.

<sup>18</sup> Andrew Culver in: BERNSTEIN, David W.; HATCH, Christopher (Ed.). **Writings through John's Cage Music, Poetry, and Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

O método vai se radicalizando com o tempo. *I never thought of not accepting it!(...) If we want to use chance operations, then we must accept the results. We have no right to criticize the results and to seek a better answer.*<sup>19</sup> Na escrita, os parâmetros aumentam e se diversificam, chegando até a desconstrução da sintaxe. A sintaxe é, para ele, uma organização rígida que impede a fluidez da experiência, mas não só. Cage é amante de Joyce e tem um trabalho extenso com o texto *Finnegans Wake*. Desconstruir a linguagem é parte de seu pensamento anárquico, forma de vida que Cage escolhe repetidamente.

A liberdade que as operações de acaso possibilitam, na música e nas artes plásticas, tem um limitador na escrita, o sentido. Cage usa parâmetros como tipos de fontes, número de palavras, número de linhas, espaços. O *Diário: como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)*, que se espalha por diferentes livros, tem uma escrita múltipla e indeterminada de falas atravessadas em fragmentos.

A escrita do diário começou em 1965 como celebração do trabalho de Buckminster Fuller, e vai até 1982. Segue como forma de pensar o presente de modo fragmentário e em vozes múltiplas. O número de palavras a serem escritas por dia foi determinado pelas operações de acaso. No livro *De segunda a um ano* estão os diários de 1965 – de I a XXIX, 1966 – XXX a LX e 1967 – LXI a XC. Em *M* estão os de 1968 – XCI a CXVIII, 1969 – CXIX a CL e 1970-71 – CLXXIX a CCVIII. No livro *X*, o último dos diários, de 1973-1982 –CCIX a CCXXXVI. É o único poema longo consistente escrito depois dos cantos de Ezra Pound que consegui ler e amar ( absorveu ep sem imitá-lo o que me parecia impossível) poema?<sup>20</sup>

Ideias se apresentam, informações se esfregam em outras. Os acasos, nos textos, não agem com tamanha desconstrução como nas outras linguagens. Se, seguindo Wittgenstein, o sentido está no uso, o deslocamento no uso do sentido produz

<sup>19</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.94

<sup>20</sup> Augusto de Campos in: CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Heducitec, 1985. p.x

diversas possibilidades de percepção, fazendo com que a língua ponha em jogo o que tem de mais potente, sua permeabilidade à vida.

No início dos anos 1970, Cage começa a escrever seus mesósticos. Poemas em que procurava uma escrita que não fosse sobre ideias, que não as desenvolvesse, mas que as produzisse. Pés dançando sobre vozes que se encontram no trabalho de escrita. É assim que Cage se refere à escrita, como trabalho. O gesto, o verbo, é trabalhar, mais abrangente que escrever. Trabalho de escrita em invenção.

MAX E PEGGY OCUPAM UMA CASA IMENSA NA AMÉRICA.  
 MAX E JOHN OCUPAM UMA NOITE E DOIS BANCOS NO ARTS CLUB DE CHICAGO.  
 MAX É ARTISTA PLÁSTICO E ALEMÃO.  
 PEGGY É COLECIONADORA DE ARTE NO SÉCULO XX.  
 MAX OFERECE A JOHN UM LUGAR NA CASA IMENSA.  
 JOHN É CASADO COM XENIA EM CHICAGO. ELES SE MUDAM PARA NOVA YORK  
 DE ÔNIBUS, SEM DINHEIRO NEM LUGAR NEM CASA.  
 JOHN LIGA PARA MAX. ELE NÃO RECONHECE A VOZ DE JOHN.  
 XENIA PEDE PARA JOHN LIGAR DE NOVO.  
 MAX ATENDE EM 1942  
 E DIZ QUE O ESTÁ ESPERANDO HÁ SEMANAS.  
 JOHN AND XENIA OCUPAM UMA CASA IMENSA NA AMÉRICA.

Os mesósticos são poemas que têm uma palavra escrita verticalmente em torno da qual as frases horizontais se organizam. Diferentes dos acrósticos, a palavra na vertical fica no centro e não no início. O primeiro mesóstico foi escrito como presente de aniversário para um amigo. Cage pensava ser um acróstico.

*Andrew Culver, the composer who was Cage's assistant for eleven year, and who developed most of the computer programs Cage used during the time, gave me these usefully concise statements of the rules for 50 percent and 100 percent mesostics:  
 50 percent: between any two mesoletters, you can't have the second.  
 100 percent: between any two mesoletters, you can't have either.<sup>21</sup>*

Norman O. Brown, que achava que a linguagem devia ser desmilitarizada, lhe disse que o nome correto era mesóstico. Para Louis Mink, filósofo que fez um importante estudo sobre Joyce, Cage inventou o mesóstico impuro. Exercício

<sup>21</sup> Joan Retallack in: CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Weleyn University Press, 1995. p.57

poético de se despossuir, de se reconhecer como corpo sonoro soando diferentes vozes, tempos e ritmos. No nome tantas vezes assinado, outros nomes em repetições. Voltas e repetições.

Ao transformar a criação em procedimento, Cage tira a aura que envolve o ato de criar e aparta-o de uma intenção expressiva. O desejo é um ruído na percepção da realidade, faz parte desse mesmo caos a que Cage quis dar abrigo. Ruídos são bem-vindos.

*It seems to me that those emotions are no longer found in my works, but in the people who listen to them. When I listen, I can feel an emotion. In my more recent music, my intention was to avoid forcing anyone to feel in any particular way any more. Feelings are within each of us, not in exterior things.<sup>22</sup>*

Arte, a partir de operações de acaso, manuais ou computadorizadas, com parâmetros objetivos, excluindo a expressão de sentimentos, é possibilidade que se abre a qualquer um. Não há nenhuma condição pré-estabelecida para que o exercício artístico aconteça, a não ser o desejo de colocá-lo em movimento. Fazer perguntas e deixar que as respostas se imponham, esse é o processo. Cada resposta é uma possibilidade entre tantas, nem melhor, nem pior, circunstancial. O método é abertura para todos. *Here comes everybody.*

O caráter político expresso nas ideias de inspiração e de intuição desagradava-o, permite a participação de uns, nega a de outros. A questão da invenção artística, para ele, é da ordem do desejo. Arte não é privilégio de alguns – criação e fruição –, é exercício de diferenças, experiências sem utilidade que fazem parte da vida cotidiana.

Cage segue inventando sua tradição na organização e reafirmação de seus interlocutores e predecessores, e no seu trabalho de escrita. O fato é que cada escritor cria seus precusores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.<sup>23</sup> Os mesósticos tornaram-se uma marca de sua poética.

<sup>22</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.146

<sup>23</sup> BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precusores**. In: **Outras inquisições**. Obras completas. Vol.II. São Paulo: Editora Globo, 1999. p.98



O abandono da sintaxe não é opção definitiva. É exercício potente em alguns processos de invenção. Se ela é uma prisão, é também possibilidade de conversa, transmissão. Cage usa a sintaxe e a explora nos seus limites. Sua transgressão produz outros significados e imagens. Ainda que use a aleatoriedade nas operações de acaso, a necessidade de conversa se impõe em grande parte de seus textos, as palavras têm sentido, seguem direções, querem ser alcançadas. As palavras de Cage apontam o caos, mas precisam silenciá-lo por instantes, ordená-lo para que ele soe e nos integre ao seu corpo.

Os mesósticos são um exercício de aleatoriedade e sentido. A escrita é interrompida pelo corte vertical que se estende em letras maiúsculas. Entre elas e as minúsculas que as circundam, o olhar se inquieta. É uma convocação aos diferentes sentidos e combinações. Palavra do meio e palavras-asa, um arranjo de movimentos. As letras agem, algumas mais, outras menos, em sua possibilidade de combinação.

HENRY É CRIANÇA E AMERICANO NO FIM DO SÉCULO XIX.  
 ELE VIVE ENTRE ASIÁTICOS EM SÃO FRANCISCO.  
 HENRY ESCUTA CANÇÕES DO ORIENTE.  
 ELE TEM 19 ANOS E MAIS DE CEM MÚSICAS COMPOSTAS.  
 HENRY TOCA O PIANO COM O PULSO  
 E A MÃO FECHADA PARA TER O SOM DAS ONDAS.  
 HENRY QUER VIVER NUM MUNDO TODO DE MÚSICA.  
 HENRY É COMPOSITOR, INVENTOR E PROFESSOR DE JOHN NO SÉCULO XX.

Enquanto essas minhas letras procuram espaço nas palavras, ouço insistentemente *Dream*. Música de Cage, composta para piano em 1948. Simples, melódica. Convencional, ainda. Linda. Ele tem razão, essa música é uma conversa e essa conversa me cativa agora. Ouço e ela cria o espaço da escrita. Depois de 1950, não é mais o som que conta que lhe interessa, mas o som que age. Espaços desejantes.

Cage sofria de artrite e, já mais velho, não conseguia tocar piano e percussão. Tampouco seguia viagem para se apresentar com Merce Cunningham e David Tudor. A partir de 1983, ano em que comprou um computador e começou a usá-lo

para as operações de acaso, seu tempo estava disponível para o trabalho da escrita. Os primeiros mesósticos com textos de *Finnegans Wake* eram imensamente trabalhosos. Jim Rosenberg desenvolveu um programa especialmente para os mesósticos, o MESOLIST. O computador liberou Cage para outras invenções, como trabalhar com artes visuais na Crown Point Press.

No exercício dos mesósticos, Cage alternava textos, tempos, vozes. Muitos são feitos de frases de textos referenciais para ele. O computador auxilia na composição não só com as operações de acaso, mas, também, na seleção dos textos. Não há a intenção de buscar sentidos costumeiros, banais, nesse tipo de escrita. Ela busca deliberadamente o nonsense, provocando outros sentidos que não o da compreensão linear. Não é possível desatrelar palavras de seus significados, ainda que fluidos. Querer a desagregação é ainda insistir numa dualidade. A palavra é um corpo inteiro expressivo, som, imagem, sentido e movimento.

keep a cIcker  
 iN  
 your poCcket wittgenstein  
 just in case yOu  
 eNconter  
 uclineSs that needs  
 transformatIon  
 uclineSs  
 That  
 aftEr  
 oNe  
 Click  
 You accept<sup>24</sup>

A desconstrução de uma lógica de escrita, pensamento e compreensão, se desequilibra no embaralhamento de letras, no entrelaçamento de sentidos inesperados. *If nonsense is found intolerable, think of my work as music. Or think of work*

<sup>24</sup> CAGE, John. **Composition in Retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993. p.46

as *obsolete*.<sup>25</sup> Apenas sons e silêncios. Ou música e o trabalho da linguagem explorando seus limites, alargando-os, inventando-os, inventando-se. O habitual torna-se estranho, como se acontecesse pela primeira vez. *Instead of working, to quote McLuhan, we now brush information against information. We are doing everything we can to make new connections.*<sup>26</sup>

DE MANHÃ JOHN TEM UMA IDEIA EM AGOSTO.  
 É VERÃO NA BLACK MOUNTAIN COLLEGE.  
 MERCE, JOHN E ROBERT OCUPAM UMA SALA RETANGULAR ÀS OITO DA NOITE.  
 A SALA TEM QUATRO PAREDE, UM FILME EM UMA DELAS E SLIDES EM OUTRA.  
 CADEIRAS COM COPOS VAZIOS OCUPAM QUATRO TRIÂNGULOS  
 COM AS PONTAS VIRADAS PARA O CENTRO.  
 40 ESPECTADORES SENTAM NAS CADEIRAS  
 DURANTE 45 MINUTOS NA CAROLINA DO NORTE.  
 JOHN VESTE TERNO PRETO E LÊ TEXTOS DE CIMA DE UMA ESCADA.  
 ROBERT TOCA MÚSICAS DE EDITH DUAS VEZES MAIS RÁPIDO.  
 EDITH É UMA CANTORA E É DA FRANÇA.  
 UMA VITROLA TOCA DISCOS ARRANHADOS.  
 MERCE DANÇA COM OUTROS BAILARINOS ENTRE AS CADEIRAS.  
 DAVID TOGA PIANO. MARY E CHARLES  
 LÊEM SEUS POEMAS EM CIMA DE OUTRAS ESCADAS.  
 ELES TODOS SE ATRAVESSAM NA BLACK MOUNTAIN.  
 CADA UM SE APRESENTA DUAS VEZES.  
 MERCE É PERSEGUIDO POR UM CACHORRO.  
 ELES SERVEM CAFÉ NOS COPOS VAZIOS  
 45 MINUTOS DEPOIS DO COMEÇO DO PRIMEIRO *HAPPENING*.

Os mesósticos são uma intensidade da escrita cagiana que produz, com as operações de acaso, um desconcerto maior dos sentidos. Muitos deles têm como palavra do meio o nome de pessoas que Cage admira e, nas palavras-asa, combinações de seus textos. O mesóstico *Art is Either a Complaint or Do Something Else*, um longo poema, é composto, assim como o título, somente de citações de Jasper Johns tiradas de um catálogo publicado no Museu de Arte da Filadélfia. Não há nenhuma palavra de Cage, mas não se pode dizer que o texto seja de Johns, embora são suas as palavras que se espalham nele. Embaralhadas,

<sup>25</sup> CAGE, John. *Anarchy*. Middletown: Wesleyan University Press, 1988. p.vi

<sup>26</sup> *ibid.*, p.vi

elas organizam outras vozes sob o nome de Cage. O acaso, metódico, providencia significados.

O diretor Frank Scheffer fez alguns filmes, com Cage e sobre Cage, usando as operações de acaso: na edição, na colocação de câmera, nas divisões de tempo. Em um deles, *Fourteen*, a orquestra toca a composição e, através do método, decidiu-se a posição e o modo de operar das câmeras, a luz, o lugar dos músicos e a edição final. Andrew Culver também participou do projeto. No resultado, imagens surpreendentes que só podem acontecer sem a intervenção de escolhas pessoais.

Ângulos inesperados, proximidades impensadas. As operações de acaso possibilitam a prática do estranhamento, permitem o risco do desconhecido. Invenções de mundo, invenções narrativas sem autoria, ou de autoria conjunta, múltiplas e indeterminadas assinaturas. Em 1988, Cage chamou Scheffer para fazer um filme sobre uma partida de xadrez, *Chessfilmnoise*. O making off do filme mostra Cage direcionando a colocação das câmeras, escolhidas pelas operações de acaso. São posições que, algumas vezes, saem totalmente do enquadramento esperado. O rapaz que as está colocando resiste, Cage insiste. O resultado é impensável, a câmera é um olho estranho que não narra o que está acontecendo, mas, performativamente, inventa recortes e imagens potentes.

O método de Cage se faz em meio a paradoxos produtivos e ruidosos. É um convite ordenado ao caos, narrativa que se espalha entre a significação das coisas silenciosas, dos corpos no mundo e dos discursos que produzem. Espaço rítmico que contém ruído e silêncio, possibilidade de constituição de novas sensibilidades e sentidos. Acaso é poesia, dança que se dança, passo a passo. Poesia, nele não se tem nada e isso é o bastante.

*All I know about method is that when I am not working I sometimes think I know something, but when I am working, it is quite clear that I know nothing.*<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. p.29