



K' UN - O RECEPTIVO  
TERRA - MALEÁVEL

Devote myself  
to asking  
questions  
Chance  
determine  
answers'll open  
my mind to world around  
at the same time  
changing my music  
self-alteration not self-expression

Água e papel, escrita que se esvanece no ar. Mancha que desenha um corpo leve e fluido e só. Volição que se desnuda em silêncios. Movimento constante de quietude. Nunca dizer-se, ser de si um instante distante. Sem desfazer-se de si, nunca dizer-se. Disciplina, deixar-se ocupar por vazios. *If the mind is disciplined, the heart turns quickly towards love.*<sup>1</sup>

Os papéis deixam-se moldar pela umidade das cores. Sob a delicadeza de penas de pássaros ou pincéis, a vontade de pedra se dilui em movimentos circulares incompletos. Zengas, caligrafia de gestos precisos e vacilantes em fundo difuso. Nabokov percebia uma cor particular para cada som de letra, uma escuta de cores. As cores se embaralham suavemente nas aquarelas de Cage, cada *enso* soa em sutil harmonia. Círculo característico da arte zen, desenho feito com uma só pincelada, o *enso* representa a energia que flui livremente. Sem começo ou fim, ele tem o interior vazio e figura o estado em que a mente está livre, sem desejos ou intenções.

Entre 1988 e 1990, Cage foi convidado pelo artista plástico Ray Kass a realizar trabalhos visuais no Mountain Lake Workshops. O Mountain Lake foi fundado por Kass com o objetivo de desenvolver projetos artísticos colaborativos usando recursos ambientais e tecnológicos da região da Virgínia. Cage aceitou o convite, um desafio que o colocaria num estado inicial de aprendiz de um novo ofício e das particularidades exigidas pelos novos materiais. As séries *New River Watercolors* formam um conjunto de 241 aquarelas.

No dia 3 de abril de 1988, Cage chegou ao workshop sem saber exatamente o que iria acontecer. O material a ser usado era simples: aquarelas, papéis e pincéis, pedras do River Lake – 131 de tamanhos diferentes selecionadas e lavadas por Kass e seu assistente – e páginas com os números aleatórios gerados pelo programa de computador para as operações de acaso que guiariam o trabalho. O primeiro workshop durou uma semana e contou com a ajuda de um pequeno grupo de estudantes voluntários.

---

<sup>1</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.64

De início, Cage escolheu pintar com penas de pássaros. Tinha duas que ganhou de um amigo, artista plástico, e gostava dos resultados. As penas fogem ao controle e deixam marcas cheias de falhas. São como a escrita à mão – diz ele no vídeo gravado durante o processo. As pedras foram separadas e numeradas em três grupos: pequenas, médias e grandes. Os rolos e maços de papel foram numerados de um a catorze. Os pincéis maiores, *wash brushes*, receberam números de um a doze, os outros, de um a vinte e oito, assim como as penas. Eram trinta e três cores, sete delas – cinza e tons de terra – foram designadas como *wash colors*.

A partir dessa divisão meticulosa do material, Cage pode colocar em andamento as operações de acaso que deram as coordenadas do trabalho a ser feito. Depois de escolhido, o papel foi todo dividido para que fosse possível saber exatamente o lugar onde o desenho deveria ser feito. Traço circular que envolve a pedra, também selecionada em acasos. Traço circular que se desenvolve em movimento único, repetitivo e singular.

ROBERT PINTA TELAS BRANCAS EM NOVA YORK.  
 JOHN APRESENTA A MÚSICA SILENCIOSA EM WOODSTOCK.  
 AS TELAS BRANCAS EXISTEM ANTES DA MÚSICA SILENCIOSA.  
 ROBERT E JASPER OCUPAM O MESMO PRÉDIO E SÃO AMIGOS DE JOHN NA  
 AMÉRICA. ROBERT TEM UM FORD MODELO A NA FULTON STREET.  
 O FORD MODELO A ANDA NAS RUAS EM 1927.  
 ROBERT TEM VINTE FOLHAS DE PAPEL COLADAS UMAS NAS OUTRAS,  
 UMA IDEIA E UM PNEU PINTADO COM NANQUIM EM 1953.  
 ELE ENCONTRA JOHN NO OUTONO. JOHN DIRIGE CARROS DE TODOS OS MODELOS.  
 ROBERT DESENROLA AS VINTE FOLHAS SOBRE A FULTON.  
 JOHN DIRIGE O FORD MODELO A COM NANQUIM NO PNEU SOBRE ELAS.  
 ROBERT ASSINA *AUTOMOBILE TIRES PRINT*.

Para o primeiro dia de trabalho, foram escolhidas quinze pedras, uma delas pesando 23 kg, e quinze também o número de pinturas a serem feitas. Cage não queria que o desenho do círculo escapasse do papel e organizou regras e condições que limitavam as possibilidades de ocupação da folha. Foram mais de três horas de ajustes, logo depois, as operações de acaso definiram como cada

aquarela deveria ser feita. Cada pintura demorou cerca de uma hora. Depois da primeira, as outras seguiram uma rotina organizada.

*At one point, the order of the painting sequence was accidentally garbled, and we discovered that several operations had occurred out of sequence. Cage seemed unperturbed and stated that as long as these were "real mistakes", they were permissible. As we continued, the atmosphere became relaxed and congenial, and small talk sometimes occurred.<sup>2</sup>*

Cage contorna as pedras com uma pena sobre grandes folhas de papel, já com 76 anos e mãos rígidas pela artrite. Ele contorna os erros com a gentileza de quem os espera. Ele se mantém concentrado no que a pena produz, a mão vacilante parece acompanhá-la, não o contrário. Cage a segue, entre falhas e riscos, tentando que um gesto só seja capaz de envolver toda a pedra, sem correção, sem ajuste. Algumas são grandes e um movimento só já não é suficiente. A imagem da mão que segue a pena, disciplinada, vacilante e precisa, mostra imediatamente sua intenção nos processos artísticos. Desfazer-se do ego, misturar-se no gesto e ir de encontro à contingência.

Ao final do dia, todos os desenhos são expostos nas paredes para avaliação. A produção da aquarela dá respostas imediatas, diferente de textos e músicas. Cage podia observar o resultado assim que as completava. A água logo inscreve formas e cores no papel. Apesar da não intencionalidade ser o método de trabalho, é interessante ver, nas aquarelas, que há um espaço para que elas sejam apreciadas, para que o trabalho, no fim do dia, possa ser analisado tendo em vista sua continuação no dia seguinte. Isso envolve gosto, escolha e, de certa forma, intenção. *Cage talked briefly about wanting the free quality of gesture he sensed in Asian painting.<sup>3</sup>*

Percebendo os resultados do dia anterior, tateando um território novo de invenção estética, Cage, no segundo dia, sabia melhor os caminhos que queria tomar. Todos os participantes já estavam mais íntimos de sua forma de trabalho. Ele queria deixar as folhas com mais espaços vazios. Nesse dia, foram usadas entre três e cinco pedras. Os assistentes também fizeram as operações de acaso, com os

<sup>2</sup> KASS, Ray. **The sight of silence: John Cage's watercolors**. Roanoke: Taubman Museum of Art; New York City: National Academy Museum, 2011. p.52

<sup>3</sup> Ibidem. p.53

parâmetros dados por Cage. Doze aquarelas foram pintadas, uma delas não o deixou satisfeito e ele a refez, com a mesma seleção de parâmetros da anterior – e continuou insatisfeito –, oportunidade de se tornar mais íntimo dos processos e resultados desse novo meio.

No terceiro dia, sonhou que pintava ao redor de uma única pedra. Decidiu fazer um grupo de pinturas verticais, com uma mesma pedra, um círculo – uma mandala – perto da base do papel. O *I Ching* selecionou a pedra e o papel a serem usados. Uma escova grande pintou o papel deixando marcas, em linhas retas, de movimento vertical. As operações de acaso decidiram quantas vezes a escova iria passar em cada um e se o círculo ao redor da pedra seria feito por pena ou pincel. Todos os 25 papéis foram lavados com tinta cinza, cor que Cage tinha anteriormente descartado.

Baseando-se nos desenhos *Ryoanji*, Cage começou o quarto dia querendo fazer os círculos com pincéis e não mais com penas. *We learned that there would be 195 separate paintings operations in that first work.*<sup>4</sup> Essa variação passou a fazer parte das perguntas feitas ao *I Ching*. Na série, as aquarelas lavam o fundo com cores mais fortes e os círculos, de diferentes tamanhos e cores, situam-se todos na parte inferior dos papéis, que se estendem horizontalmente. *He [Buckminster Fuller] describes the world to us as an ensemble of spheres between which there is a void, a necessary space. We have the tendency to forget that space.*<sup>5</sup>

As quatro séries que formam as *New River Watercolors* de 1988 foram feitas, praticamente, nesses quatro dias. Os últimos dias foram para cuidados com detalhes e aperfeiçoamentos. Vê-las em sequência possibilita seguir os rastros do processo e acompanhar a velocidade com que foi tomando intimidade com os meios de produção, tornando-os parceiros de desenvolvimento de um mesmo pensamento estético.

<sup>4</sup> KASS, Ray. **The sight of silence: John Cage's watercolors**. Roanoke: Taubman Museum of Art; New York City: National Academy Museum, 2011. p.57

<sup>5</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.93

A descrição da primeira semana de workshop evidencia os paradoxos e idiosincrasias da poética cagiana. As operações de acaso são um método de se desapegar dos desejos, de desidentificação do processo estético. Ele parte de parâmetros possíveis, tendo como centro a ideia de fazer aquarelas com as pedras de River Lake, e fazê-las usando penas. Quando o trabalho se inicia, a partir de possibilidades aleatórias que encampam a realidade material do espaço e tempo, novos interesses vão surgindo, novas perguntas e alguns desejos. Esses desejos não se parecem com vontades expressivas do ego, mas se revelam na curiosidade exposta pelo próprio material.

CHARLES É CUNHADO DE JOHN E DESCOBRE O GRAFITE EM 1821.  
 JOHN É PAI DE HENRY E JUNTO COM CHARLES  
 TÊM UMA FÁBRICA DE GRAFITE NA AMÉRICA.  
 HENRY ESTUDA EM HARVARD  
 E DECIDE COLOCAR O GRAFITE EM UM PEDAÇO DE MADEIRA.  
 HENRY INVENTA O LÁPIS E ESCREVE LIVROS.  
 ELE TEM VINTE OITO ANOS E UMA CABANA NO LAGO WALDEN.  
 HENRY FAZ SUA CASA, SUA COMIDA, SUA ROUPA E NÃO PAGA IMPOSTOS EM  
 1847. ELE É PRESO NO CAMINHO DO SAPATEIRO.  
 HENRY ESCREVE UM LIVRO SOBRE A DESOBEDIÊNCIA CIVIL.  
 LEON É ESCRITOR NA RUSSIA E LÊ A DESOBEDIÊNCIA CIVIL DE HENRY.  
 MOHANDAS É INDIANO E ESTUDA DIREITO NA INGLATERRA NO FINAL DO SÉCULO  
 XIX. ELE É PRESO NA ÁFRICA DO SUL E ESCREVE CARTAS PARA LEON.  
 MOHANDAS LÊ O LIVRO DE HENRY NO INÍCIO DO SÉCULO XX.  
 JOHN É ARTISTA E USA OS LÁPIS DE HENRY PARA ESCREVER NA AMÉRICA.

O resultado não é uma forma na qual ele se reconheça, mas a disciplina de perder-se no estranhamento. Essa possibilidade é, em Cage, um gesto estético, o corpo que se inventa, o qual se realiza em imagem ou voz, importa. Se o jogo do *I Ching* o faz ficar de costas para os resultados, é de frente para eles que ajusta os parâmetros. A prática da não intenção não foi, de alguma forma, negligenciada, ela apenas se faz em contradições, não segue, e não intenciona seguir, uma lógica linear que não acomoda dissonâncias – ainda que distantes, as dissonâncias são, também, possibilidades harmônicas. Acusação: você abre portas; o que queremos

saber é quais você fecha. (As portas que eu abro fecham-se automaticamente depois que eu passo).<sup>6</sup>

Cage decide desenhar com apenas uma pedra no terceiro dia. Não é uma decisão do acaso, é um desejo. E assim o faz. A partir daí, as contingências das operações matemáticas, que nem mesmo precisam ser feitas por ele, determinam os gestos e cores. Cage realiza uma tarefa na qual quer se desfazer em sombras, disciplinadamente. As operações não são abertura para uma ação qualquer, mas um exercício bastante específico de permissões. Através delas, Cage escolhe, principalmente, o que descartar, o que está fora da gama de possibilidades. Todo o resto é permitido. *I'm concerned, the best way to escape the number two is to use chance operations. Because that lets an enormous amount of things enter into a single complex event. And thus we avoid the simplification characteristic of our way of thinking.*<sup>7</sup>

O conjunto de folhas molhadas espera o tempo na secagem, as marcas da água se fazem sem intenção, fazem-se por intensidade de presença. As cores que soam nelas não são expressão de nenhuma emoção, não expressam uma intenção objetiva de figuração. Elas põem em movimento uma ação em que o gesto se faz no encontro de corpos, todos sujeitos, uns agindo sobre os outros, afetando e deixando-se afetar. A pena se afeta pela mão que a segura, pela pedra que contorna e pelo papel que absorve o movimento. Do mesmo modo, a mão que guia é também guiada pelo contorno da pedra, pela leveza da água, pela aspereza do papel.

Todo o processo de feitura das aquarelas é organizado comunitariamente. Trata-se de cumprir tarefas bastante objetivas, de modo concentrado e preciso. Seguir as instruções, sejam do acaso ou de Cage, de modo que o trabalho se desenvolva, numa partilha de intensidades. Os procedimentos artísticos são sempre revelados, estão sempre à disposição, a arte não se faz em mistérios inacessíveis, ela é um exercício prático disponível a qualquer um.

<sup>6</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p.28

<sup>7</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.93



O resultado do trabalho não é aleatório, mas é indeterminado. Diferença sutil e fundamental na estética cagiana. *The function of art at the present time is to preserve us from all the logical minimizations that we are at each instant to apply to the flux of events. To draw us nearer to the process which is the world we live in.*<sup>8</sup> A experiência é a possibilidade de acessar o desconhecido e, a partir dele, tomar caminhos outros. Cage é presença intensa nos papéis, mas não há marca identitária, não há assinatura.

As quatro séries são bastante diferentes entre si, embora partam da mesma disposição e usem os mesmo elementos. Círculos vazios, sozinhos ou em grupos, circunferências que se fecham ou que não se completam, contornos frágeis e vacilantes embaralhados nas tramas das cores escovadas. A marca da água no papel mistura entre desejo e negação, inscreve circularmente uma singularidade que se esvazia no momento mesmo em que se expressa. *Enso. The thing to do is to keep the head alert but empty. Things come to pass, arising and disappearing. There can be no consideration of error. Things are always going wrong.*<sup>9</sup>

MERCIER DANÇA NA COMPANHIA DE MARTHA GRAHAM.  
 JOHN É COMPOSITOR EM NOVA YORK. JOHN VÊ MERCIER DANÇANDO NA AMÉRICA.  
 JOHN E MERCIER CONVERSAM SOBRE ARTE. MERCIER DANÇA MÚSICAS DE JOHN.  
 JOHN TEM TRINTA E UMA ANOS, É CASADO COM XENIA E AMA MERCIER EM 1944.  
 XENIA SE MUDA PARA A CASA DE PEGGY.  
 ELAS SÃO AMIGAS NA BEEKMAN PLACE.  
 MERCIER AMA JOHN EM ABRIL.  
 ELES SE APRESENTAM JUNTOS PELA PRIMEIRA VEZ NO STUDIO THEATRE.  
 O DANCE OBSERVER ACHA-OS BRILHANTES.  
 MERCIER NÃO DANÇA MAIS COM MARTHA GRAHAM EM 1945.  
 JOHN NÃO É MAIS MARIDO DE XENIA EM 1946.  
 JOHN E MERCIER SE AMAM POR 48 ANOS.

Cage frequentou as aulas de Daisetz Suzuki logo que ele começou seu curso na Columbia University, em 1951. Suzuki não era monge, era acadêmico, e foi um importante divulgador da filosofia zen no ocidente. Seus alunos eram artistas,

<sup>8</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.80

<sup>9</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.187

músicos, psicanalistas, muitos dos quais assistiam às aulas como ouvintes. *We all would seat around a table and when there were more people than could do that they sat at the wall.*<sup>10</sup>

Suzuki, ainda no Japão, publicou uma coleção de três livros com o título *Essays in Zen Buddhism*. O primeiro deles chegou às livrarias de Tóquio em 1927, os outros dois foram publicados em 1933 e 1934, também em Londres. Um bombardeio, em 1940, queimou a gráfica responsável pelas publicações budistas e, até o final desse ano, os livros de Suzuki foram todos destruídos ou queimados na Inglaterra. No Japão, eles também se perderam em meio ao fogo, e o próprio Suzuki se viu isolado entre bombardeios em Kyoto, cidade onde vivia. Ao final da guerra, com o Japão destruído, já com 75 anos, o escritor e professor precisava achar um espaço possível de trabalho. *Chance is a leap, out of reach of one's grasp of oneself.*<sup>11</sup> Já conhecido por sua originalidade, seriedade e habilidade na fala, recebeu \$2500,00 da fundação Rockefeller para uma turnê de palestras. Em 1950, depois de passar por Londres e Havaí, ele se estabeleceu em Nova York.

*Before studying Zen men are men and mountains are mountains. While studying Zen, things get confused. After studying Zen men are men and mountains are mountains. No difference except that one is no longer attached.*<sup>12</sup> Cage se sentiu muito estimulado pelas ideias de Suzuki e pela filosofia zen budista. Ao mesmo tempo, lia com particular interesse os transcendentalistas americanos do século XIX, Thoreau e Emerson, sobre quem Suzuki publicou um ensaio. Tornou-se admirador profundo de Chuang-tse, filósofo taoísta bastante recomendado por seu mestre, que não tinha tanto interesse no *I Ching*. Os *koans*, forma de escrita que explorou repetidamente, chegaram-lhe através do zen. As ideias de Suzuki influenciaram grande parte dos artistas americanos da época.

*It is very surprise that one would look forward to each one of those lectures. Because very frequently you would leave the lecture without any consciousness of having learned anything. So that nothing would have been pounded into your head. Or more even noticeable to you [laughs]. What he would do is, he would come into the room and he*

<sup>10</sup> John Cage. Apud. SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again: a biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.108

<sup>11</sup> Daisetz Suzuki apud LARSON, Kay. **Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2013. p.166

<sup>12</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p.143

*would look, I think he looked at each person. And he would smile, and there would be some kind of individual greeting to each person, and if, after he sat down, he didn't feel he had accomplished everyone, he would look to see again, and take notice of that.*<sup>13</sup>

Cage e Suzuki não tinham grande interesse pela meditação, Suzuki recebia várias críticas em relação a isso. Cage não se sentia comprometido com essa prática. *I already had this discipline of spending almost the entire day sitting, you know, and writing.*<sup>14</sup> A ideia de que todas as coisas e pessoas estão irremediavelmente interligadas era, para ele, irresistível, assim como o esvanecimento do ego, que, dessa forma, perde o sentido. A desidentificação das emoções como centro da percepção altera radicalmente a prática artística. É preciso uma rígida disciplina para ativar esse outro modo de perceber o mundo e a si mesmo, desfazer-se de ideias que organizam o sujeito ocidental. A arte é o espaço em que tenta realizar essa experiência. As operações de acaso são um meio através do qual ele exercita essa disciplina.

*Emotions, like all tastes and memory, are too closely linked to the self, to ego. The emotions show that we are touched within ourselves, and tastes evidence our way of being touched on the outside. (...) You can feel an emotion; just don't think that it's so important... Take it in a way that you can then let it drop! Don't belabor it! It's just like a chicken I order in the restaurant: it concerns me, but it's not important. And if we keep emotions and reinforce them, they can produce a critical situation in which all of society is now entrapped!*<sup>15</sup>

Água sobre papel, rastro de passagem, a natureza segue em sua impermanência, assim como a poética de Cage em seu desejo de imitar a natureza no seu modo de proceder. Todas as coisas agem, umas sobre as outras, desde que não se obstruam. São interpenetráveis. Identidades se desfazem nessa fluidez, gostos e emoções são apenas mais uma sensação, também passageira e mutável. É nessa direção que, a partir dos anos 1950, tenta conduzir seus processos de trabalho. Sua figura particular, disponível, sempre pronto a dar respostas simples e diretas, não parece carregar um pensamento tão complexo e prolífico. Ele teve muita dificuldade em fazer-se ouvir. Tampouco foi fácil conseguir se sustentar sobre ideias tão

<sup>13</sup> John Cage apud LARSON, Kay. **Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2013. p.242

<sup>14</sup> John Cage. Apud. SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again: a biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.110

<sup>15</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.56

dissonantes da ficção até então compartilhada. Como é que a gente fará para se disciplinar? O supérfluo fará isso por nós.<sup>16</sup>

Disciplina é resistência. A escrita cagiana é uma forma de resistência constante. Resiste, ao mesmo tempo em que insiste na não-obstrução e se desata das dualidades. Quando Cage perguntou a cantora Geeta Sarabhai para que servia a arte, ela respondeu: *to sober and quiet the mind thus rendering it susceptible to divine influences*.<sup>17</sup> Aquietar a mente, trazer o silêncio, deixar o círculo ressoar, vazio. O pensamento zen foi o caminho encontrado para que a arte, sem expressar seus desejos e emoções, desse fluxo a uma possibilidade de corporeidade contingente, que não pretende se afirmar verdadeira nem melhor. É apenas uma entre muitas formas possíveis de materialização.

JOHN TEM QUARENTA E OITO ANOS E ARTRITE EM NOVA YORK.  
 ARTRITE É UMA DOENÇA QUE PROVOCA DOR NAS ARTICULAÇÕES.  
 JOHN SENTE DOR NO FUNDO DOS OLHOS. ELE VAI A MUITOS MÉDICOS.  
 OS MÉDICOS NÃO SABEM TRATAR ARTRITE.  
 JOHN TOMA 12 ASPIRINAS POR DIA DURANTE DEZESSEIS ANOS NA AMÉRICA.  
 JOHN VAI A UM ACUPUNTURISTA. ELE TAMBÉM NÃO CURA A ARTRITE.  
 JOHN ESTÁ EM PARIS E VAI A UM MÉDICO CHINÊS EM 1973.  
 ELE DIZ QUE JOHN PRECISA MUDAR SUA DIETA.  
 YOKO É JAPONESA E AMIGA DE JOHN NA AMÉRICA.  
 ELA INDICA SHIZUKO. SHIZUKO É MACROBIÓTICA E MUDA A ALIMENTAÇÃO DE  
 JOHN. ELE PASSA DOIS DIAS EM CHOQUE COM A DIETA. JOHN COME ARROZ  
 INTEGRAL, FEIJÕES, VEGETAIS, ÀS VEZES FRANGO OU PEIXE E NENHUMA  
 ASPIRINA.  
 JOHN NÃO SENTE MAIS DOR NOS OLHOS DEPOIS DE UMA SEMANA.  
 JOHN MEXE OS DEDOS DEPOIS DE UM MÊS.  
 JOHN FAZ PÃES E AMA COZINHAR COGUMELOS EM 1977.

O acaso como procedimento matemático, que pode, inclusive, ser feito por outras pessoas, dispersa a autoria. Há uma parceria anônima de autores desautorizados. Arte é aquilo que se faz. É a vida mesmo que se expressa, nas particularidades dos

<sup>16</sup> CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 63

<sup>17</sup> iCAGE, John. **Silence**. Middletown: Weylan University Press, 1961. p.158

parâmetros, na delimitação de um espaço temporário, na indeterminação que se realiza. É a vida soando em polifonia.

Essa voz sai de mim, enche-me, clama contra os meus muros, não é a minha voz, não posso calá-la, não posso impedi-la de me dilacerar, de me sacudir, de me cercar. Não é a minha voz, não tenho voz, não tenho voz e tenho de falar, é tudo o que sei, é em volta disto que se deve girar, é a respeito disto que se deve falar, com esta voz que não é a minha voz.<sup>18</sup>

A subjetividade parece se deslocar nos procedimentos cagianos. A disciplina, seguindo o zen, em vez de exercitar uma particularidade singular que define a expressão da subjetividade, põe em funcionamento um dispositivo que busca, se não apagar, deixar na sombra todo o rastro subjetivo. Dispositivo em falhas. As múltiplas vozes que atravessam e constituem o sujeito contemporâneo, ainda que fragmentado, se movem em direção a um sentimento de unicidade. Algo é, circunstancialmente, distintivo.

Essa unicidade se desfaz e refaz constantemente, não é estática, não se reconhece na estabilização, mas se constitui no próprio movimento. Disciplina é deixar-se alterar, deixar reverberar no próprio corpo a voz da alteridade. O sujeito, na linguagem cagiana, ao produzir um corpo apartado de si, deixa-se afetar por esse corpo e já não é mais o mesmo. Sujeito, então, é aquele sobre quem recai a ação, aquele que se indetermina a cada gesto.

As imagens em água espalhadas pelas paredes no fim de um dia de trabalho expõem a especificidade do meio, uma ideia de arte, um território sensível e suas afinidades. Olhá-las, escutá-las é deixar-se afetar. Cage gosta de alguns resultados, não tanto de outros. Gosto e intenção atrelados a um exercício satisfatório dos procedimentos, não a um ideal anteriormente previsto. Nas composições musicais, a experiência não é tão contígua à concepção, essa possibilidade é nova e atualiza os critérios específicos para esse meio. *What interests me isn't the rules, but the fact that those rules change. That's why I don't believe that my art is a game. I try to change the rules or eliminate them each time. I prefer invention.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> BECKETT, Samuel. **O inominável**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2002. p.31

<sup>19</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.210

Cage se abre para a particularidade da experiência presente. As regras, a participação do acaso, são ponto de partida para o exercício de linguagem, que mesmo insistindo na ideia de processo, mesmo querendo apagar qualquer mancha de expressividade, ele ainda chama, nessa entrevista, de *my art*. Talvez porque a linguagem, em seu uso corrente, nos traga de volta, desatentos, aos lugares costumeiros, talvez porque desfazer-se do ego é um exercício deliberado cotidiano, que nunca se estabiliza, dinâmica sempre em transcurso e em falha. *Or we could even produce, as Wittgenstein projected, a ruler which would not be straight.*<sup>20</sup>

As idiossincrasias de Cage fazem da invenção de sua tradição um complexo mapa de referências, disperso, que se desobriga a ser coerente e idêntico a si. Entretanto há algo que se mantém, em contradições e paradoxos: um processo que atua no mundo em diferença e, reflexivamente, atua sobre o autor; um processo que não envolve a expressão emotiva na sua composição. Cage confirma e estimula, com sua arte, a invenção livre e responsável de ficções dissonantes como atitude crítica à ocupação da realidade, sempre a partir dela mesma, provocando a desestabilização de cristalizações.

RICHARD É ESTUDANTE DE HARVARD.  
 ELE É EXPULSO DUAS VEZES EM MASSACHUSETTS.  
 RICHARD TEM 32 ANOS, UMA FILHA E NENHUM EMPREGO EM CHICAGO.  
 OS INVERNOS DE CHICAGO SÃO MUITO FRIOS.  
 A FILHA DE RICHARD TEM PNEUMONIA E MORRE EM 1927.  
 ELE DECIDE NÃO SE MATAR.  
 RICHARD DECIDE FAZER INVENÇÕES PARA DEIXAR O MUNDO MELHOR.  
 ELE OCUPA UMA SALA NA BLACK MOUNTAIN COLLEGE EM 1948.  
 MERCE E JOHN TOMAM CAFÉ EM BAIXO DAS ÁRVORES DA CAROLINA DO NORTE.  
 RICHARD É INVENTOR E INVENTA A CÚPULA GEODÉSICA.  
 A CÚPULA GEODÉSICA USA O MÍNIMO DE MATERIAL  
 E APROVEITA O MÁXIMO DE ENERGIA.  
 RICHARD E KENETH FAZEM A PRIMEIRA CÚPULA NA BLACK MOUNTAIN.  
 ELA NÃO FUNCIONA EM 1948.  
 ELA FUNCIONA EM VÁRIOS LUGARES DO MUNDO NO SÉCULO XX.  
 JOHN, MERCE E RICHARD SÃO AMIGOS NA AMÉRICA.

<sup>20</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.109

Minhas proposições são elucidativas dessa maneira: aquele que me compreende acaba por reconhecê-las como sem sentido, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.)<sup>21</sup> Na água que seca o papel, manchado e escovado, nos círculos imprecisos, Cage se afirma. Ele reconhece o exercício de sua escrita sem assinatura. Multiplica-se em outros, estranho às suas intenções, povoando linguagens sem autorização. Outros corpos em afetos, atravessados, dispositivos de singularidades potenciais. Escadas pelas quais não se desce. Nas perguntas que delineiam as escritas cagianas, corpos tomam forma. Sua poética nega a arte como produto de um sujeito reflexivo.

Apesar de não expressar a identidade, as marcas distintivas, nas aquarelas, são gestos que se referem a um determinado contexto. O círculo é característico da caligrafia chinesa e japonesa – zenga –, ou do *enso*. É gesto expressivo de uma cultura, descontextualizado. O *enso*, para o zen, representa o estado interior de seu autor, nas suas sutilezas. O gesto de Cage se faz na direção contrária, por estímulos e razões diferentes, mas traz presente, em dissonância, sentidos e elementos da arte abstrata ou expressionista oriental. Traz, descontextualizadas, mas presentes, memórias culturais, assim como faz com o *I Ching*.

Cage busca o desprendimento do ego, tão característico da cultura ocidental, e o substitui por uma noção oriental de *Self*, que não se reduz ao ego. Através das operações de acaso, a relação entre vontade, autor e o que se produz se faz pela contingência. *Subjectivity is no longer comes into it.*<sup>22</sup> Quando há assinatura, ela é a marca da oportunidade de uma singularidade e não de uma identidade. A singularidade se expressa temporariamente numa territorialidade, a identidade estabelece relações especulares estáveis.

*The Self is not an ego; it is rather the fact that each of us is at the center, is the center of the world without being an ego. The Self is what I do not impose on others. It is not a kind of 'subjectivity', but a reference to something which comes much before that and which – beyond that – allows that 'subjectivity' to be produced. It is a reference to the Nothingness that is in all things, and thus in me.*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ludwig Wittgenstein. Apud: PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento cotidiano**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008. p.14

<sup>22</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.234

<sup>23</sup> *ibid.*, p.234

O self, para o pensamento budista, é uma consciência anterior ao ego e que permanece depois dele. Existe antes do indivíduo e o ultrapassa. Para o zen, há dois tipos de seres – sensíveis e não sensíveis–, modos de existência não hierárquicos. Não há, entre eles, graus distintos de importância, todos têm o mesmo valor, infinito. Cada ser circunscreve um território de vizinhança, afeta e se deixa afetar por todos os outros. Seguindo esse perspectiva, Cage não se mistura aos corpos que se produzem em seus procedimentos artísticos, são eles outros seres que organizam sua própria territorialidade, autônomos, centros de suas próprias existências. Corpos independentes, que devem ser respeitados como tais. A relação de não identificação que Cage tem com sua arte fica claro nessa resposta:

*If people rejected me, if they beat me up, I would complain, because I'm sentient. But if they reject my music, if they do it violence, what would I, I who am not my music, have to complain about? I'm not complaining about anything. But I observe an attitude which is the exact opposite of nobility. My music is not a sentient being, and is not I. But it's not less than I am. It deserves to be treated like a human being.*<sup>24</sup>

Essa nobreza, a que Cage se refere também em outros momentos, significa, pra ele, *to be detached, at every instant, from the fact of loving or hating.*<sup>25</sup> Exercício radical de diferença, já que estamos acostumados a nos reconhecer por nossas escolhas e elas se fazem, na maior parte das vezes, através dos gostos atualizados em memórias. Sua assinatura não é marca pessoal. Embora não deixe de ser, não intenciona ser. É a possibilidade de, na multiplicidade, gerar uma situação singular.

*There's no reason to fetter the plurality of situations and perceptions present in our meeting; it's irreducible. But you also realize that we must put these different attitudes and situations together. We're not communicating, but we are conversing. It's a global situation in which we are engaged, but not as egos. It is the situation of the Self. That's what I mean by a subjective situation.*<sup>26</sup>

A singularidade, na estética cagiana, não produz arte reflexiva ou mimética, a arte engendra um outro modo subjetivo que se faz a partir do processo artístico. *Art not*

<sup>24</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981. p.202

<sup>25</sup> Ibid., p.201

<sup>26</sup> Ibi.,p.235



*as self-expression but as self-alteration*. O sujeito que age, ao agir se desfaz, se desidentifica naquilo que produz. O corpo que resulta do processo é também sujeito, age sobre aquele que o compôs, transformando-o. Interpenetrações que invertem o sentido consensual. O gesto artístico não segue uma linha que começa no artista e vai até o espectador. Em seu movimento múltiplo e disperso, se efetivo, alcança diferentes velocidades e distâncias e dobra-se também sobre o seu autor. A arte é, para inventores e fruidores contingentes, uma oportunidade singular de deslocamento, momento em que a mente deixa soar o silêncio, se despossuindo – poesia.

Cage foi pela primeira vez ao Crown Point Press no ano novo de 1978. Kathan Brown convidou-o para trabalhar em um meio com o qual não tinha a menor intimidade. Aos sessenta e cinco anos, ele não conseguiu dizer não. *Years ago I was invited to go walking in the Himalayas, I declined, but I always regretted.*<sup>27</sup> Ele chegou ao estúdio com a mão cheia de cogumelos e uma partitura que incorporava os desenhos de Thoreau, a qual fez parte de *Score Without Parts*, seu primeiro trabalho de impressão.

OLIVER E LEO SÃO ENGENHEIROS NA AMÉRICA.  
 ELAS CONSTROEM UMA CÂMARA NA QUAL O SOM NÃO SE REFLETE EM 1943.  
 OLIVER E LEO QUEREM FAZER MEDIDAS ACÚSTICAS.  
 NENHUM TIPO DE ECO É POSSÍVEL NA CÂMARA EM HARVARD.  
 JOHN OCUPA A CÂMARA DE HARVARD NO INÍCIO DOS ANOS 1950.  
 ELE QUER OUVIR O SILÊNCIO. JOHN ESCUTA UM SOM GRAVE E UM SOM AGUDO.  
 O ENGENHEIRO DE SOM LHE DIZ QUE O SOM AGUDO É SEU SISTEMA NERVOSO,  
 O SOM GRAVE É SEU SISTEMA CIRCULATÓRIO.  
 A CÂMARA ANECHOICA NÃO É CAPAZ DE SILÊNCIO.  
 JOHN TAMBÉM NÃO.

Cage não se sentia apto a desenhar, achava que não tinha nenhuma habilidade. Era preciso pensar em um método que o afastasse de qualquer possível desejo de realizar um bom desenho. Esse foi o início de um processo que durou todo o resto de sua vida. Processo que exigia algumas especificidades na sua realização. Um

---

<sup>27</sup> John Cage apud *Every day is a good day. The visual art of John Cage*. London: Hayward Publishing Southbank Centre, 2010. p.21

meio particular, com instrumentos particulares, novos códigos. Pragmatically, Cage fez da necessidade uma invenção. *Seven Day Diary (Not Knowing)* é uma série de gravuras na qual ele explora uma técnica diferente a cada dia, de olhos fechados. Sem ter nenhum controle sobre o que estava fazendo, teria que deixar de lado qualquer possível julgamento e, sem julgamento, sua mente estaria livre para se ocupar apenas dos procedimentos.

Cada dia uma nova imagem e uma nova técnica se desenvolviam. Com os olhos vendados, Cage fazia os desenhos usando as ferramentas diretamente sobre as placas de cobre que seriam impressas. Logo de início, os papéis e as ferramentas foram numerados e as perguntas elaboradas: quantas marcas seriam feitas, com quais ferramentas? quantas marcas seriam pequenas, grandes ou médias? As operações de acaso faziam suas escolhas a cada novo desenho, estipulando as permissões. Ele começou com os dois processos básicos de gravura e adicionou novos todo dia. Os ajudantes colocavam as ferramentas em sua mão, já que não podia enxergar, e recolocavam a mão sobre a placa quando ela escapava, sem controle.

*I think the nature of the difference between graphic work and the musical work brought about a change of feelings. At least... at least gave me new experiences. I'm trying to... to say that I was happy by not slipping... and, not only happy, but as though I had done something, accomplished something.*

De olhos fechados, as sete gravuras são um índice da dissociação entre arte e vontade egoica. Os desenhos se realizam na escuridão de seu autor. Os traços marcam os papéis de tamanhos diferentes, todos colados a folhas maiores, ocupando, nessas folhas, lugares também distintos. Dois dos desenhos têm cores leves ao fundo, desmanchadas na água.

A ideia impulsiona as questões, esse é o método que Cage repete em qualquer meio, os procedimentos evitam a imposição de uma vontade ou expressão, mas a disciplina não evita que os afetos aconteçam, sejam eles alegres ou tristes, apenas não são determinantes nas decisões artísticas. Sete dias, uma narrativa de indeterminação, uma escrita no escuro.

*He loved seeing the work come into being. "Isn't it marvelous?" he'd say, "Oh, it's so beautiful!" And he did have favorites, generally the quietest prints. He quoted*

*Rauschenberg as saying that "art should have the dignity of not calling attention to itself; it can only be seen if you really look at it".<sup>28</sup>*

Diferente da música, das performances e mesmo da escrita – já que ela comporta aleatoriedade de sentidos sempre em movimento –, as artes visuais imediatamente constituem um corpo estável. Essa estabilidade deixa transparecer a relação apaixonada de Cage com suas práticas artísticas, sem que se confunda com elas. Longe da frieza que o procedimento pode indicar, e na complexa alteração que propõe entre arte e emoção, ele está absolutamente comprometido com cada corpo a que dá voz. Intersubjetividades que se atravessam. Cage busca, nessa dinâmica, atingir uma consciência que o ultrapassa e se dissolve em quietude.

Singularidades dispersas e ativas que atuam umas sobre as outras em tempos contemporâneos. Desfazem-se, água e tinta em diluição, marcas sobre o papel. Singularidades que desenham círculos silenciosos em voluntário inacabamento, *ensos*, nossos corpos no mundo, conscientes de saber-mo-nos frágeis, fluidos e passageiros. Remodelam-se e já não são mais os mesmos. Formas difusas em disciplina, desimportantes, instantes poéticos.

iT

is A long time

i don't Know how long

sInce

we were in a room to Gether now i hear

that yoU are dead but when i think of

you as now i have the Clear impresion

tHat

tenderly smlling you're alive as ever

---

<sup>28</sup> Kathan Brown in **Every day is a good day. The visual art of John Cage**. London: Hayward Publishing Southbank Centre, 2010. p.24