



TUI - A ALEGRIA
LAGO - CONTENTAMENTO

musIcIrcus
 maNy
 Things going on
 at thE same time
 a theatRe of differences

together

not a single Plan
 just a spacE of time
 aNd
 as many pEople as are willing
 performing in The same place
 a laRge
 plAce a gymnasium
 an archiTecture
 that Isn't
 invOlved
 with makiNg the stage

O mundo em desordem, casas temporárias, ocupação simultânea dos sentidos. Viver junto, experiência sinestésica do espaço, partilha sonora de silêncios e ruídos, potência de escuta e reverberação. Escuta – gesto – verbo que organiza concomitâncias e assincronias. Solidões compartilhadas em atropelo. Cada um no seu ritmo, esse que, em suas variações de velocidade, estabelece diferenças na linguagem, que são várias. Nosso canto, sempre mutável, do mundo.

Cada corpo com suas margens atravessa o outro, mas não se diluem. Artes plásticas, visuais, escrita, dança, música guardam algo na sua composição que lhes é específico, embora não estático. Limites instáveis, corpos borrados. Neles, algo que os define aponta para a indiferenciação. Casa com portas abertas ao movimento, aos ventos, à circulação.

A mistura de linguagens e o embaralhamento de suas margens são cada vez mais presentes nas produções artísticas contemporâneas. Um corpo se define por instantes, em reconhecimento ou em resignificação. Cage pensava que quanto mais estrangeiras as linguagens fossem umas às outras, mais sonoro seria o encontro. Simultaneamente, suas propostas, processos e produções marginavam os limites e os empurravam, deixando-os confusos. *In other words, cross-fertilization will soon become general practice, even in the most academic circles.*¹

Convidadas clandestinas umas às outras, as formas artísticas cagianas não se encontram apagando diferenças, não há equalização. Não é um processo dialético que unifica um corpo. Bem ao contrário, agem seguindo suas próprias leis, no estranhamento e em diferenças. Interpenetrações. Possibilidade de habitar por instantes o que ainda é deserto em cada um. *I don't believe very much in "correspondence". It seems to me that instead there is a dialogue. That is, that the arts, far from communicating, converse among themselves. The more foreign they are to each other, the more useful the dialogue.*²

¹ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.220

² *ibid.*, p.162

A afirmação da especificidade de cada uma dessas linguagens, em atravessamentos, torna-as potentes. Cage não pretende que os movimentos cotidianos sejam iguais à arte. Não é a negação da arte, mas a afirmação de que ela nos é cotidiana. Ela é, também, a nossa calçada, feita por qualquer um. *I had the same pleasure looking at the pavement. And yet I had learned from Tobey himself, and them from his painting, that every place that you look is the same thing. You don't really need Tobey. (laughs) But you really need it to tell you that, I guess.*³

DAVID É PIANISTA, JOVEM, USA ÓCULOS E OCUPA UM BANCO DE PIANO EM 1952.

DAVID ABRE A PARTITURA E FECHA A TAMPA DO TECLADO.

ELE TEM UM CRONÔMETRO E TOCA O TEMPO.

O BANCO É DE UMA SALA EM WOODSTOCK. A SALA ESTÁ LOTADA DE ESPECTADORES. A PARTITURA TEM TRÊS MOVIMENTOS, AS TECLAS DO PIANO NÃO TÊM NENHUM.

DAVID PASSA AS PÁGINAS DA PARTITURA E CHOVE.

PARTE DOS ESPECTADORES ESPERA,

PARTE DOS ESPECTADORES FAZ BARULHO.

O TEMPO CONTA: 4'33". DAVID ARRASTA O BANCO E SAI.

DAVID TOCA UMA COMPOSIÇÃO DE JOHN EM AGOSTO.

A ideia de interpenetração é afirmação de diferenças em corpos porosos. E porque porosos, sempre em processo de constituição. Ela está indissociada da não-obstrução, fluidez que permite a contaminação. *That they interpenetrate means there is nothing between them. Thus nothing separates them...*⁴ Cage era detalhista e minucioso na apreensão do que era necessário à cada expressão artística em que trabalhava. Seus processos agem nas bordas dos conceitos, reinventando-os na prática da experiência. Corpos penetráveis e interpenetráveis. Resignificações em movimento. A coisa não é limitada pelo nome. O nome existe a partir da coisa e do pensamento sobre ela. É o livro que define o que a literatura é a cada movimento.

³ CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Weleyan University Press, 1995. p.54

⁴ CAGE, John. **For the birds.** John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.91

Os ruídos familiares, em polifonia, são sinais delimitantes do espaço e estabelecem a casa. Propostas de penetráveis cagianos: ocupar casas, despossuídos, sem tornarmo-nos donos delas. Ocupar linguagens vivas em movimento. Abrirmo-nos aos encontros, abrir mão das escolhas, dar abrigo ao desconhecido e ao indesejado. Ser, de si, desconhecido e indesejado. Ocupar o mundo anarquicamente de encontros, mantendo à solidão possível. Aqui também, no caos da escrita, na ficção em exercício. *And indeed, a space arises out of the fact that the works are superimposed and accumulate their own spaces. There is no single space, finally – there are several spaces and these spaces tend to multiply among themselves.*⁵

John Cage e Merce Cunningham foram companheiros durante mais de 40 anos. Dividiram a casa feita de ideias, palcos, planos, platôs, cogumelos e pedras. Casa de portas sempre bem abertas. Cage era responsável pela música da Merce Cunningham Dance Company. O encontro de linguagens se dava na diferença. Não havia hierarquia entre dança e música, a música não era feita especificamente para a coreografia, nem a coreografia seguia a música. Não havia encaixe, mas fricção. Ocupação simultânea de espaços.

Os dois trabalhavam independentes, sem ensaio. O encontro se dava pela primeira vez no palco. Durante muito tempo, Robert Rauschenberg foi o responsável pelo cenário e figurino e, da mesma forma, suas telas não se articulavam com a música e a dança apresentadas. As roupas vestiam diferenças. Eram independentes, múltiplos centros ocupando espaços em encontros. Um convite em acasos, exercício do inesperado em presença do público. Corpos em risco. Corpos em casa.

*The world is teeming: anything can
happen.*

movement

sound

*Points in
time, in
space*

*Activities which are different
happen in time which is a space:
are each central, original.*⁶

⁵ CAGE, John. **For the birds. John Cage in conversation with Daniel Charles.** London: Marion Boyars, 2009. p.135

⁶ CAGE, John. **Silence.** Middleton: Wesleyan University Press, 2011. p.96

Uma vez perguntado por alguém da plateia, logo depois de um espetáculo, se a música e a coreografia eram realmente independentes e existiam separadamente, Cage disse que sim. A pergunta que se seguiu foi: por que juntar os dois então? A que respondeu: – para o seu prazer, assim você pode desfrutar as duas ao mesmo tempo. A interpenetração entre dança e música exige corpos distintos que, ao se transpassarem, não perdem suas características ou encampam as do outro, eles se atravessam e seguem os mesmos, e nunca os mesmos.

Na composição de seus trabalhos, a ação do acaso é cuidadosamente regida pelas operações, ele é parte da proposta. O inesperado é um dos participantes. A casa se arruma contando com a sua presença. A vida e o que lhe é particular: experiências de encontros entre barulhos, vento forte, chuvas, muito sol, dias e noites.

MARCEL USA ÓCULOS E É MAIS VELHO QUE JOHN NO CANADÁ.
 JOHN FUMA CIGARRO E É MAIS ALTO QUE MARCEL EM 1968.
 DITO ALTO-FALANTES E ALGUMAS PESSOAS ESTÃO EM VOLTA DA MESA DE
 XADREZ. XADREZ É UM JOGO QUE NÃO FUNCIONA COM OPERAÇÕES DE ACASO.
 AS PEÇAS DO TABULEIRO SÃO FEITAS DE PERSONAGENS.
 AS PEÇAS NO TABULEIRO ATIVAM COMPOSIÇÕES SONORAS.
 PARTE DO MUNDO NÃO CONHECE O JOGO.
 PARTE DO MUNDO NÃO CONHECE MARCEL E NÃO CONHECE JOHN.
 PARTE DO MUNDO ANDA EM VOLTA DA MESA. *REUNION*.
 O FRANCÊS MARCEL E O AMERICANO JOHN JOGAM XADREZ
 SENTADOS EM CADEIRAS ROTAS NO SÉCULO XX.

A composição da cena é meticulosa. O acontecimento se abre ao acaso do presente, mas não a improvisos. Cage não gostava de improvisos, era, para ele, o lugar da repetição de uma tradição, movimento em espaço re-conhecido. Improvisa-se a partir de referências, identificações e memórias, coisas que queria deixar fora da sua experiência de invenção artística. O jazz, por exemplo, não lhe interessava, achava monótonos os diálogos que seguiam a tradição. O rock era invenção. *They are alive! While in jazz, they get bored. Jazz is a linear form; not rock.*⁷ A tradição se afoga no rock, tudo se confunde numa explosão de limites sonoros.

⁷ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.173.

Em muitas de suas partituras, há momentos em que o músico fica livre para inventar, mas nunca para improvisar.

*But that regularity disappears if the amplification is sufficient. You no longer have a rhythmic object in front of you shaken like a rattle. You are inside the object, and you realize that this object is a river... With rock, there is a change of scale: you are thrown into the current. Rock takes everything along with it.*⁸

O outro, longe de ser oportunidade de identificação, é experiência de dissemelhança, sem azeitamentos. As apresentações são uma forma de reunião, disponibilizando tempo, espaço e circunstância, situações nas quais o foco se dispersa em diferentes atenções, vozes se atropelam. Cada espectador, de forma singular, orienta sua atenção ao que deseja e deixa-se tomar por estímulos sensórios.

Uma multiplicidade de centros ocupa o espaço, o atrito do encontro não é uma forma de bloqueio, mas a experiência de corpos soltos, atravessados em suas diferenças. A interpenetração, no pensamento de Cage, se mistura com a não-obstrução. Não há movimento dialético no encontro, não se busca síntese. Diferenças cruzam-se e contaminam-se – possibilidades sensórias e ampliações de sentidos. *I am interested in any art not as a closed-in thing by itself but as a going-out one to interpenetrate with all other things, even if they are arts too. All of things, each one of them as of first importance; no one of them as more important than another.*⁹

A interpenetração não diz respeito apenas às linguagens artísticas, mas é uma atitude pessoal, de influência budista, em relação à vida. *It's like the Oriental thought of each being at the center, of interpenetration and nonobstruction.*¹⁰ Deixar-se atravessar pelo mundo, em contaminação, sem nele desfazer-se, percebendo-o em centros múltiplos. Para que haja atravessamento, é preciso que os corpos sejam definidos, mas correntes, que suas identidades sejam fluidas e não essenciais. A casa tem portas e janelas abertas e paredes móveis.

⁸ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.173.

⁹ John Cage apud: LARSON, Kay. **Where the heart beats: John Cage Zen Buddhism, and the inner life of artists**. New York: Penguin Books, 2012. p.255

¹⁰ CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music**. (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Weylan University Press, 1995. p.175

Aikidô, arte marcial da fluidez, da potência do tempo e do espaço em movimento. Exercício cotidiano de presentificação que muda a cada treino, no encontro com cada corpo. Experiência concreta de não-obstrução. Tenho praticado há mais de doze anos e a não-obstrução é, continuamente, um desafio. Entre dois corpos em atrito, de modo geral, quando há resistência a um movimento há, instintivamente, um bloqueio de energia e o mais forte decide a situação. Não é sobre a força do mais forte que o Aikidô trabalha. É, exatamente, na sua subversão. O mais forte é aquele que não perde seu equilíbrio, que se mantém centrado. Todo ataque provém de um de desequilíbrio, portanto, é movimento em direção à falha. E é na falha que está o espaço da ação, a fragilidade, a subversão.

Se o movimento de ataque segue sua direção sem bloqueio, na intenção do atravessamento, há um ponto em que a força deixa de fazer sentido, é só velocidade e equilíbrio em jogo. A diferença é sutil, mas determinante, e capaz de inverter o sentido do impulso. Um outro tipo de força adaptável a diferentes condições se desenvolve. Corpo livre no movimento, condição de risco, espaço frágil. Experiência de fluidez e disciplina típicos do pensamento oriental. Encontro de singularidades que se atravessam. A resistência é uma opção menos interessante do que a da busca pelo desequilíbrio. No exercício cotidiano do Aikidô, os corpos produzem movimentos fluidos, circulares, que deslizam conforme a direção da força empregada, sempre no sentido de desestabilizá-la, sem obstruções.

Em anos de treinamento, entendo no corpo o gesto de confiança de se abrir ao movimento do outro. Cada um sabe, a seu modo, o que o encontro de corpos em resistência pode provocar. Os corpos não se confundem, se misturam e se preservam. Resistem ou aceitam o encontro produzindo velocidades de atravessamento. Interpenetração e não-obstrução são conceitos que Cage trouxe de seu contato com a cultura oriental, principalmente com o Zen-Budismo. Distância e tempo, em japonês: *ma-ai* e *de-ai*, conceitos fundamentais do Aikidô, condições básicas para corpos em atravessamentos.

Unimpededness is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honored one of all.

*Interpenetration means that each one of these most honored ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other no matter what the time or what the space.*¹¹

A interpenetração acontece dentro da especificidade mesma de cada linguagem e no encontro entre elas. Para Cage, o encontro é mais rico e complexo quando nenhuma conexão é pré-estabelecida por autores e participantes. A reunião se dá em copresenças, sem hierarquias.

JOHN LÊ O LIVRO DAS MUDANÇAS EM 1950.
O LIVRO DAS MUDANÇAS DÁ RESPOSTAS NA CHINA.
JOHN JOGA MOEDAS E FAZ PERGUNTAS NA AMÉRICA.
ELE ESTÁ COMPONDO A MÚSICA DAS MUDANÇAS.
JOHN JOGA MOEDAS E NÃO TEM DINHEIRO.
ELE DECIDE JOGÁ-LAS ATÉ O FIM DA COMPOSIÇÃO.
SEM DINHEIRO, JOHN PODE MORRER.
EM CASO DE MORTE,
DAVID TEM AS INSTRUÇÕES PARA TERMINAR A MÚSICA.
AMIGOS LHE DÃO \$250,00.
JOHN ACABA *MUSIC OF CHANGES*.
E SEGUE VIVO JOGANDO MOEDAS ATÉ O FIM DO SÉCULO XX.

Todas as coisas estão conectadas e relacionadas umas às outras. Na composição de diferentes linguagens em ações simultâneas, cada uma mantém seu ritmo e desenha, na sua velocidade, um território comum, partilhado. O compartilhamento de tempo e espaço não embaralha as singularidades, mas há contágio permanente. Viver junto, modo de ocupar a casa: cheia de ventos. A arte não é metáfora da vida em Cage, ela encena modos de viver. Sua anarquia utópica se realiza na articulação entre formas de habitar, formas de linguagem, invenção de ficções, espaço, modos de produção e seus compartilhamentos.

A arte é a expressão política de Cage, sua forma de organizar o mundo. Chamo de política a organização do que é comum, a organização de comunidades e a possibilidade de interferência nessa organização. Política como força de

¹¹ Suzuki apud: LARSON, Kay. **Where the heart beats: John Cage Zen Buddhism, and the inner life of artists.** New York: Penguin Books, 2012. p.247

intervenção, gesto que abre possibilidades de percepção e partilha de diferentes realidades. A arte é a prática de um estranhamento sensível, de produção de espaços compartilhados temporariamente, encontro de diferenças. A arte é contingente.

Na escrita, Cage trabalha sentidos, sintaxe e forma em interpenetrações. Cada palavra é um corpo – *object is fact not symbol (no ideas)*¹² – permeado por outros. Em seus mesósticos, a interpenetração é a estrutura que arquiteta os sentidos possíveis. As ideias são matérias que percorrem as palavras, em afluência. A não-obstrução permite que ambiguidades e contradições se movimentem. Nos livros *Silence* e *De segunda a uma ano*, o atravessamento se dá na composição individual de textos e na conexão entre eles. A partir de *M*, de 1972, primeiro livro em que os mesósticos aparecem, a escrita se embaralha concretamente.

Letras se atropelam. O texto *62 Mesósticos re Merce Cunningham* se espalha pelo livro *M*. Da página 4 à 211, intercalado a outros textos, este mesóstico tem as letras dispostas em diferentes tamanhos e espessuras. Entre o disforme das letras, é possível, a muito custo, identificar a palavra do meio – Merce Cunningham. As palavras-asa atravessam seu nome. Elas foram tiradas do livro *Changes: Notes on Choreography*,¹³ de Cunningham, e de mais 32 livros que usava para seus trabalhos. Com atenção, é possível reconhecer palavras, escutar e ver o movimento das letras nas páginas. Foram usados 730 tipos e tamanhos de letras submetidos às operações de acaso. Cada uma num jogo diferente de ocupação. Interpenetração e não-obstrução. Merce Cunningham dança no livro, cruzando os textos.

*The length of Cunningham's name proved to be an obstacle [for syntax]. I suddenly thought that that length together with the name's being down the middle would turn from obstacle to utility if the letters were touching both vertically and horizontally. The poem would than have a spin and resemble Cunningham himself, the dancer.*¹⁴

¹² Cage, John. **Composition in retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993. p.59

¹³ CUNNINGHAM, Merce. **Changes: Notes on Choreography**. New York: Something Else Press, 1968.

¹⁴ CAGE, John. **M: wrintings, '67 – '72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

O título é resultado de operações de acaso. A letra é M como poderia ser outra qualquer. Por acaso, letra inicial de assuntos e pessoas importantes para Cage. Letra também de *Mureau*, texto que radicaliza a quebra da sintaxe. Ele é composto por comentários de Thoreau – sobre música, silêncio e som – que fazem parte do livro *The Journal of Henry D. Thoreau* – submetidos às operações de acaso do *I Ching*. Pronomes, tamanhos de letras e tipos também estavam entre as perguntas. O texto parte a sintaxe convencional, numa mistura de letras, sílabas, palavras, frases e sentenças. É um bloco justificado, uma caixa, sem parágrafos, sem pontuação, que segue em vinte páginas intercaladas por dois dos 62 *Mesósticos re Merce Cunningham*. Os espaços variam, páginas cheias, páginas pela metade, páginas em branco onde uma única linha fala em um idioma fragmentado, escavado em silêncios e interrogações. Práticas de inquietação. *Mureau* é a junção da palavra música e do nome Thoreau.

ARNOLD COBRA CARO POR SUAS AULAS NA AMÉRICA.

JOHN É AMERICANO E NÃO TEM DINHEIRO.

ARNOLD ACEITA JOHN COMO ALUNO EM LOS ANGELES

E NÃO RECEBE NADA POR ISSO.

ARNOLD AMA A HARMONIA. JOHN AMA O RITMO.

ARNOLD DIZ QUE A HARMONIA É UM MURO QUE JOHN PRECISA TRANSPOR.

JOHN TEM 22 ANOS E DECIDE QUE

VAI BATER A CABEÇA NO MURO A VIDA TODA.

Esses dois textos publicados em *M* são, também, composições para voz amplificada nas quais não se deve enfatizar palavras e sílabas e, sim, letras. Indicação difícil de ser seguida. Em relação aos mesósticos, ao se transportá-los para a voz, a linha do meio se perde – exatamente a coluna que sustenta o corpo –, ela fica emaranhada em sons. Atravessada por movimentos sonoros, a estrutura se torna transparente, deixando que as palavras–asa se soltem na escuta de cada espectador. Não se deve fazer nenhum esforço para ressaltá-las. *Many of my performances as a musician in recent years have been my vocalizing of Mureau or my*

*shouting of another text, scattered like pictures throughout this book, 62 Mesósticos re Merce Cunningham.*¹⁵

Dessa forma, um meio – a escrita –, invade o outro – a música. Misturam-se, mas mantêm seus corpos identificáveis, diferentes em cada manifestação. Linguagem alargada e vazada. Esse é um procedimento recorrente no trabalho de Cage. Um mesmo corpo se desloca por diferentes meios de expressão, o que é escrita se transforma em voz, que é som sem sentido, que engendra sentidos no mundo. Imagens desobstruídas, atravessadas.

A linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finitude no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.¹⁶

Viver junto em um exercício potente de liberdade e diferença, essa é a proposta, entretanto, o trabalho de Cage, não se pode esquecer, é rígido em suas demarcações. Cada partitura explicita detalhadamente o procedimento a ser seguido. Já mais velho, abriu mão da especificidade temporal. A estrutura rítmica – divisões de minutos e segundos – foi abandonada, ritmo passou a ser qualquer coisa que aconteça, modo de ocupação inventiva do espaço. As instruções do que se pode ou não fazer durante a temporariedade de realização do território seguem, ainda, na partitura. *The role of the composer is to prepare the elements, which will permit the situation to become complex.*¹⁷ Quando ela se abre, pode-se fazer tudo, desde que se fuja da memória, da tradição, do pensamento linear, de referências afins. Ou seja, o que ele exige é nada menos do que se despossuir. Ser de si estranho, acolher no corpo nu o desconforto.

Depois de ler o livro *O teatro e seu duplo*, de Artaud e um livro de Kurt Schwitters descrevendo o teatro Dadá, Cage quis experimentar o teatro sem texto. Daí veio a ideia do que ficou conhecido como primeiro *happening* (mais tarde, chamado de *Theater Piece #1*). *But my music is already theater. And theater is only*

¹⁵ CAGE, John. **M: writings, '67 – '72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

¹⁶ DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.7

¹⁷ CAGE, JOHN. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.170

*another word for designate life.*¹⁸ Tanto palavras como elementos não verbais poderiam ser usados, sem que nenhuma coisa desse suporte à outra. A ideia era tratar todo o espaço, as diferentes atividades dos artistas e o público como som. Para isso, seria preciso multiplicar as fontes sonoras. A experiência linear de compreensão, de absorção de cada coisa apresentada, dá lugar ao caos feito casa. Instante que não se repete.

*Well, we performed at Black Mountain College in 1952. We arranged the spectators' seats into four large triangles whose points were oriented towards the center. Circulation remained free between the triangles and the center; that allowed us to make the action fluid to see each other. The idea was also to permit people in the auditorium to see each other. Art should introduce us to life...*¹⁹

ERIK É FRANCÊS E TEM UM AMOR EM 1893.
 JOHN TOCA PIANO EM 1963. ERIK COMPÕE VEXATIONS:
 1 PIANO, 1 PIANISTA E UM MANTRA REPETIDO 840 VEZES.
 JOHN TOCA VEXATIONS PELA PRIMEIRA VEZ ÀS 18.00 HS.
 10 PIANISTAS REVEZAM O BANCO DO PIANO
 DURANTE 18.45H EM NOVA YORK.
 JOHN DAVIS OCUPA UM DOS DEZ BANCOS DE PIANO NA AMÉRICA.
 ANDREW ESTÁ NA PLATEIA E TEM CABELOS BRANCOS.
 JOHN DAVIS FAZ PARTE DO VELVET UNDERGROUND EM 1964.
 ANDREW DESENHA UMA BANANA EM 1967.
 A BANANA É CAPA DO DISCO DO VELVET.

A voz de Antonin Artaud ressoa pela casa de paredes móveis. Um corpo que se constitui como gesto, na palavra, no desenho, no palco. *What The Theater and Its Double taught me was the notion of a multi-dimensional theater. We were all greatly influenced by Artaud at Black Mountain.*²⁰ E mais que tudo, um corpo que exige presença. Risco que assumiu, explorou e sofreu na própria carne. O teatro não era para ele o lugar da representação, é a própria vida no que ela tem de irrepresentável.²¹ O contemporâneo atravessando tempos. Ficções inventivas e radicais. Cage ocupa

¹⁸ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.165

¹⁹ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009.p.167

²⁰ *ibid.*, p. 166

²¹ DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005 – p.152

o teatro desarticulando linguagens. Contaminado por Artaud, ele põe em funcionamento uma máquina potente de expressão artística. Intensidades que circulam.

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de jogo... Este jogo é a crueldade como unidade da necessidade e do acaso.²²

Cage morreu no dia 12 de agosto de 1992. Em janeiro desse mesmo ano ele organizou, na Universidade Stanford, o *Musicircus*, gênero criado por ele e, talvez, sua mais radical experiência em um modelo que chamo de comunidade cordial. A partir da experiência cagiana, a comunidade cordial é o espaço possível de convívio de diferenças, a sustentação dissonante das desigualdades. Cordial é a não-obstrução à alteridade, é prática de interpenetração. A primeira produção de *Musicircus* aconteceu na Universidade de Illinois em 1968 e, desde então, ele acontece de diferentes formas, em diferentes lugares por todo o mundo.

Musicircus é a estética do circo re/elaborada por Cage. O circo é móvel, com uma grande diversidade de atrações, ocupa um espaço por tempo determinado, interfere no cotidiano que o circunda e vive sob suas próprias regras. É proposta anárquica de ocupação do espaço. *Musicircus* – política de organização de uma comunidade fluida, que, por instantes, não responde às regras mercadológicas. Comunidade temporariamente autônoma – uma zona autônoma temporária.²³ População de acontecimentos dispersos.

*What I call the openness. To the process. To the circus situation. In that situation, objects surge forth. But the fact that is conversation, not communication, means that we are deterred from talking about them. What is said is not the object. It is the circus situation! It is the process.*²⁴

Circus situation: cada pessoa torna-se responsável por suas emoções. Processo que se abre para incluir aquilo que não tem nenhuma propriedade emotiva e para

²² *ibid.*, p.176

²³ BEY, Hakim. **T.A.Z. Zona Autônoma Temporária.** in: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf

²⁴ CAGE, JOHN. **For the birds.** John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.148

reincluir objetos carregados de intenção e significado. Espaço de abraçamento de elementos expressivos. Percepções diferentes que possibilitam conversas. A variação é força que possibilita confabulações.

Todos têm voz. Todos os que desejam ser ouvidos. A escuta proposta é múltipla e dispersa. Não é uma escuta que quer apreender, mas que constitui um território sônico composto por tudo o que soa, no qual o corpo mergulha. O acontecimento se dá dentro da Universidade Stanford, subvertendo o espaço. O prédio do departamento de música é total e irregularmente ocupado, não mais por aulas, mas por experiências corporais imediatas.

A prática do conhecimento é a própria experiência sensorial. Corpos que se alternam em suas funções e experimentam diferentes possibilidades sonoras e visuais. Espectadores e apresentadores se misturam e, em muitos casos, ocupam as duas posições. Escolhem o que ver, o que ouvir, o que ocupar. Cada corpo faz o seu percurso e participa de uma experiência comunitária, de forma singular e ir-repetível.

GRETE TEM UMA LOJA DE ARTESANATOS NA CALIFÓRNIA.
 XENIA É DO ALASKA E TEM OS OLHOS PUXADOS.
 ELA FAZ AQUARELAS E ENTRA NA LOJA.
 GRETE É MÃE DE JOHN. A MÃE DE XENIA É ESQUIMÓ.
 JOHN AMA XENIA LOGO QUE A VÊ. XENIA QUASE NÃO VÊ JOHN.
 XENIA ENTRA MAIS UMA VEZ NA LOJA SEMANAS DEPOIS.
 ELES VÃO JANTAR.
 JOHN PERGUNTA SE ELA QUER SE CASAR COM ELE.
 XENIA DIZ SIM ÀS CINCO DA MANHÃ, NO DESERTO, EM 1935.

A singularidade das experiências artísticas contém em si os traços de uma nova organização de mundo, de uma nova organização entre o indivíduo e sua realidade. Cage propõe, mais uma vez, em seus gestos sonoros, visuais e escritos, a arte como espaço capaz de quebrar os moldes do presente, construindo analogias estéticas de alternativas futuras ou próximas no tempo. Experiência provisória de cordialidade.

O *Musicircus* de Stanford teve duração de três horas.²⁵ Impossível e indesejado prever o que aconteceria. Os artistas foram convocados por e-mail a se inscreverem e, para participar, respondiam às mensagens eletrônicas por fax, telefone ou computador. Não houve seleção, todos os que se inscreveram, participaram sem taxa de inscrição ou qualquer tipo de envolvimento monetário. Os inscritos se comprometiam com espaços específicos e o tempo que quisessem usar dentro das três horas. Os organizadores proviam os artistas daquilo que precisassem para sua apresentação e eram responsáveis por evitar tanto o caos absoluto, quanto a ordem convencional.

O grupo era bastante heterogêneo. Entre eles, um trompetista de jazz de 75 anos, um grupo de sufis que tocava tambores, um homem que colecionava e tocava antigas caixas de música, um grupo africano cujo cantor era jardineiro e recém-chegado de Gana, um grupo de rap de East Alto, enfim, mais de duzentos músicos. Nenhum pagamento, quem se apresentava não recebia, quem assistia não pagava. Cage se misturava entre os artistas a se apresentar. *In a Musicircus, you have the right to bring together all kinds of music are ordinarily separated. We're no longer worried about what there is to be heard, so to speak. It's no longer a question of aesthetics.*²⁶

Todo o prédio foi todo tomado. Não havia caminho pré-determinado. Cada um traçava o seu, de acordo com sua vontade e via seu próprio espetáculo, único. Impossível de ser reproduzido. Mais de duas mil pessoas estiveram por lá. Os artistas se apresentavam durante o tempo que desejassem e, depois, se quisessem, e muitos o fizeram, se juntavam à plateia itinerante. Os espectadores, por vezes, pegavam instrumentos ou objetos dos artistas e faziam, eles mesmos, suas performances. A massa sonora estava presente em todo o prédio, se era possível escolher o que ver, era impossível selecionar a escuta. Os sons se invadem, simultâneos. Experiência caótica.

²⁵ A maior parte das informações sobre este *Musicircus* está no texto JUNKERMAN, Charles. "nEw/ forms of living together": The Model of the Musicircus in: PERLOFF, Marjorie (Ed.); JUNKERMAN, Charles (Ed.). **John Cage: Composed in America**. Chicago: The University Chicago Press, 1994.

²⁶ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.52

Uma comunidade em *circus situation*, encontro de singularidades que dividem um espaço em um determinado tempo. Além da copresença, nada há que os organize como grupo. Cada um tem, nesse *espaçotempo*, experiências diversas dos outros. Comunidade passa a ser um conceito de movimento no espaço, sem identificação de nenhuma espécie. Comunidade cordial – uma forma de escuta. Não há um grupo que se defina, nem por instantes, a ocupação é fluida. O que se partilha, o que se apresenta como comum, além de tempo e espaço, é a possibilidade da experiência singular na presença ruidosa do outro, regida pela cordialidade. A cordialidade é o gesto que se estende ao outro, que busca o outro, que impede o solipsismo, a individualidade alienada e alienante. As singularidades que ocupam o espaço alcançam o outro através do som. O que se propõe não é a surdez ao outro, mas a escuta múltipla que se atravessa sem que seja necessária a harmonia.

GALKA É JUDIA E ALEMÃ NO SÉCULO XX.

ELA TEM 49 ANOS E UMA CASA EM LOS ANGELES.

GALKA AMA ARTE E TEM AMIGOS NA EUROPA.

ELA REPRESENTA OS *BLUE FOUR* NA AMÉRICA E VENDE ARTE.

JOHN BATE NA PORTA DE GALKA. ELE VEM DEVOLVER UMA TELA PEQUENA DE ALEXEJ. JOHN TEM 23 ANOS E \$25,00 PARA COMPRAR A TELA.

ALEXEJ É UM CONHECIDO E RESPEITADO PINTOR EXPRESSIONISTA RUSSO.

ALEXEJ, PAUL, WASSILY E LYONEL SÃO AMIGOS DE GALKA E FORMAM OS *BLUE FOUR*. GALKA VENDE A TELA A JOHN.

ELA DÁ FESTAS NA CALIFORNIA. MUITOS VÃO ÀS SUAS FESTAS.

EDWARD ESTLIN É POETA, MAL HUMORADO E VAI ÀS FESTAS DE GALKA NA AMÉRICA. JOHN PERGUNTA A EDWARD ESTLIN SE ELE QUER OUVIR

A MÚSICA QUE FEZ COM SEU POEMA.

EDWARD ESTLIN DIZ NÃO.

Comecei a estudar música na Escola de Música de Brasília, lugar muito particular. A arquitetura se espalha por um grande terreno, blocos de sopro, cordas, piano, violão separados pela vegetação seca da cidade. As aulas teóricas ficam num outro corredor de salas, perpendicular aos blocos. Depois deles, um grande auditório para apresentação de orquestras, coros e práticas de conjunto. É uma escola muito completa, pública, com uma grade de matérias que faz com que o aluno esteja lá por pelo menos seis horas, três vezes por semana. Eu passava as tardes inteiras ouvindo instrumentos cruzarem o ar.

Os alunos estudavam do lado de fora dos blocos, em pequenas reentrâncias, que faziam o som se espalhar. Lembro bem de estar tocando e me deixar levar pela escuta daquela música estranha, que era só som sem referência, emaranhado, emaranhando, lindo. Trompetes, violas, fagotes, pianos atravessando o espaço sem licença, silenciando o ambiente. Só lá consegui viver essa experiência. Apesar de espalhada, a arquitetura, em meio a tanto espaço aberto, tornava possível o silêncio que fazia aquelas vozes soarem.

Cage ocupava uma sala em meio à cacofonia do prédio ocupado na universidade. Ele lia um texto, sentado. A escuta de sua leitura se interrompia pelos sons ao redor. Ocupação desarmônica. Na percepção de Perloff, a organização de seu espaço parece ter sido privilegiada pela universidade. *But Cage's own contribution — a reading of Muoyce had been carefully scripted in correspondence with the organizers.*²⁷ o que pode indicar uma centralidade da qual a ideia do *Musicircus* queria se apartar. Contradições de um processo complexo que envolve um nome conhecido, em meio à diversidade.

NARENDRANATH PEGA UM NAVIO NA ÍNDIA E FALA NO PARLAMENTO DAS
RELIGIÕES DO MUNDO EM 1893. IRMÃOS E IRMÃS DA AMÉRICA ESCUTAM
NARENDRANATH
NO INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO. O JORNAL AMERICANO ESCRIVE QUE
ELE É O HOMEM MAIS POPULAR E INFLUENTE DO PARLAMENTO.
GEETA É CANTORA NA ÍNDIA. A ÍNDIA NÃO FICA NO OCIDENTE NO SÉCULO XX.
JOHN VIVE NO OCIDENTE E NÃO CONHECE A MÚSICA DA ÍNDIA.
GEETA É MULHER, A PRIMEIRA A TOCAR PAKHAVAJ.
PAKHAVAJ É UM INSTRUMENTO DE PERCUSSÃO.
A MÚSICA DO OCIDENTE ENTRA NA ÍNDIA NOS ANOS 1940.
GEETA ENTRA NA AMÉRICA E APRENDE A MÚSICA DO OCIDENTE.
JOHN ENSINA GEETA, QUE ENSINA JOHN DURANTE SEIS MESES.
GEETA DÁ O LIVRO *THE GOSPEL OF SRI RAMAKRISHNA* PARA JOHN.
RAMAKRISHNA É ALUNO DE NARENDRANATH.
JOHN LÊ O LIVRO DURANTE UM ANO E O CARREGA POR TODA A VIDA.

²⁷ Marjorie Perloff in: <http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/cage-aesthetic/>

Cage não queria que o *Musicircus* fosse uma prática dialógica, insistência na atenção dispersa. Cage parece sempre perseguir um estado em que a consciência daquilo que se expressa é abandonada numa inconsciência que ocupa plenamente o presente. É dele que parte e é nele que se instala, ao mesmo tempo em que se abandona. Cada singularidade é invadida por outras, interpenetrações. *Impose nothing. Live and let live. Permit each person, as well as each sound, to be the center of creation.*²⁸

As experiências de *Musicircus* nos Estados Unidos aconteceram da forma como Cage esperava, os que se apresentavam não se preocupavam com a intromissão sonora do outro. No *Musicircus* de Paris, que aconteceu no Les Halles em outubro de 1970, alguns grupos silenciaram ao ouvir que outros estavam tocando, dissolvendo a ideia de interpenetração. As simultaneidades não acontecem, os sons não se sobrepõem. A experiência se reverte em contexto familiar. Segue a ordem consensual do discurso, num revezamento de propostas estéticas. *In Paris, the listeners were faced with the problem of becoming virtuosi and producing their own circus. People always think that there is something to understand. They imagine that the composer really had something in mind.*²⁹

Cage atribui a falha no *Musicircus* de Paris a algumas circunstâncias. A desorganização funcional precisa da atuação eficiente de muitos elementos. Havia a proposta de um filme que passaria durante o evento, o projetor falhou e não houve filme. Uma voz no autofalante pedia às pessoas que saíssem do palco. Sete palcos deveriam ser ocupados por trinta grupos.

*It could very well have been a government imposing itself on a situation which, in itself, rejected all organization. They also asked me several times to go up onto the central stage. I deliberately refused to do that, because it would have focused attention, provoking the exact opposite frame of mind from the free and unfocused one which I was counting on.*³⁰

²⁸ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.100

²⁹ CAGE, JOHN. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.172

³⁰ *ibid.*, p.196

Ainda que na experiência do *Musicircus* a itinerância permita focar em uma e outra apresentação particular, o todo está presente em cada participação e é apreendido em partes. Isso é o que Cage chama de unidade múltipla. *That what I call multiple unity. It's not the unity of a multiplicity or diversity. I mean that the plurality of the groups is not eliminated by the impression of a super-individual unity.*³¹ A experiência não se reverte a uma dualidade. Ela se dá entre. A necessidade de escolha se desfaz, já que tudo acontece simultaneamente, é uma experiência não dual.

O que se afirma na prática do *Musicircus* é a ideia da experiência, da presença para além e aquém de qualquer sentido. Todos partilham, consensualmente, as regras arbitrárias e específicas que regem o *Musicircus*. Ironicamente, se a experiência é um gesto de libertação dos padrões previsíveis por hábitos e práticas convencionais, são padrões internalizados, regras sutis de comportamento que permitiam que o evento aconteça, a cada vez.

A comunidade cordial, dispersa, que se forma e atua a cada montagem do projeto *Musicircus*, estabelece, ou, pelo menos na intenção de Cage, pretende estabelecer, temporariamente, uma alternativa ética para formas de viver junto. A inconclusão, a desarticulação com a ética monetária, a anarquia, nenhuma hierarquia, a ausência de direção, de abertura e de final são características determinantes desse evento.

O mundo ruidoso tal como é, com ritmos desordenados, em movimento constante, desequilibrado entre sons e silêncios contingentes. Fragmentário e completo. A proximidade sem comunicação, mas em conversas. Nada há que ser comunicado, já que tudo está sempre em processo, inclusive a linguagem. A comunicação trata de objetos. Algo há que ser dito. *Circus situation* é a abertura para o encontro como processo presente e indeterminado. Afirmação da vida, não como harmonia ideal, mas como força presente, aceitação da alteridade, potente no seu estranhamento.

³¹ CAGE, JOHN. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.199

É a apresentação de uma possibilidade utópica de comunidade, possível como experimentação temporária. Intensidade afetiva e seus desdobramentos no mundo. Movimentos e percepções para fora dali. Se, como propõem Deleuze e Guatarri, em *Acerca do ritornelo*, o que é meu é primeiramente minha distância, é no espaço da distância que se faz o movimento dos encontros. É entre distâncias que as proximidades possíveis provocam ruídos que, ainda assim, deixam reverberar infinitamente seus silêncios.

now this

unimpededness is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honored one of all. Interpenetration means that each one of these most honored ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other one no matter what the time or what the space.