

FLÁVIO CARRARA DE CAPUA

J CAGE

CIBERNÉTICA ENTRE CAOS E COSMOS

Trabalho de aproveitamento do
curso de Música – Bacharelado em
Composição Erudita – da Faculdade
Santa Marcelina.

São Paulo – 2005

DEDICATÓRIA

Com carinho, à *Zero Kelvin*:

Daniel “Dani” Engel

Ladislau “Ladis” Kardos

Luiz Eduardo “Dado” Motta

Marcos “Má” Kurtinaitis

Rodrigo “Vanilson” Fonseca

SUMÁRIO

PREFÁCIO: CAOS CAGE COSMOS.....	4
CAPÍTULO I - BIOGRAFIA: VIDA E OBRA EM GERAL.....	7
CAPÍTULO II - ARTE E MÚSICA: CAGE:CHANCE:CHANGE.....	13
CAPÍTULO III - MÚSICO: O COMPOSITOR E O PIANO PREPARADO.....	23
CAPÍTULO IV - COGUMELO ZEN: SILENCIO ORIENTAL.....	33
CAPÍTULO V - PEÇAS DIVERSAS: MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO.....	44
CAPÍTULO VI - TEXTOS E DIÁRIOS: CIBERNÉTICA, ASSUNTOS GLOBAIS.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS: MUSICAGEM.....	76
ANEXOS: MOSAICO DE IDÉIAS E IMAGENS.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	89

PREFÁCIO

C A O S C A G E C O S M O S

Vá com calma,
mas vá¹

Os assuntos abordados neste volume representam o resultado de uma pesquisa imersa em textos de e sobre John Cage, escritos pelo próprio compositor; em maior parte baseados em suas próprias palavras e dizeres. Traçar-se-á o perfil de sua personalidade, com exemplos de sua filosofia aplicada à obra musical, em uma investigação de sua representatividade no mundo da expressão musical e artística. Veremos que John Cage permanece atual, apesar de ter falecido em 1992. A estética por ele estabelecida, um universo Zen-poético-musical, e seus

1. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.13

proclames frente a um caos revolucionário chamado modernismo, inspiram inventividade, despertam idéias e instigam o desvendar da mente humana nas emoções e nas razões.

Pode-se dizer que Cage permanece atual: em termos criativos. O compositor era um vanguardista. A incipiente tecnologia de seu tempo, principalmente como utensílio artístico, permitia experimentações – e mais ainda, favorecia especulações diversas sobre seu futuro desenvolvimento, resultante na realidade de hoje. Ao mesmo tempo, desbravava-se intelectualidade. Se na situação contemporânea de vanguarda isto ainda ocorre, se há o que explorar, em tecnologia e arte, pode-se então considerar John Cage atual. O modernismo, um ebullitivo período na arte em que tudo valeu, significou uma expansão infinita da criatividade. Resultou no surgimento de novas estéticas.

Os capítulos a seguir apresentam perspectivas diferentes do mesmo objeto, John Cage.

Uma pequena **BIOGRAFIA: VIDA E OBRA EM GERAL**, delineia os pontos marcantes de sua trajetória na vida artística e aponta algumas de suas principais composições.

O capítulo II – **ARTE E MÚSICA: CAGE:CHANCE:CHANGE** – estuda sua principal via composicional: a indeterminação, utilização de procedimentos aleatórios como parte do processo de decisões envolvidos na elaboração de suas peças.

O capítulo III – **MÚSICA: O COMPOSITOR E O PIANO PREPARADO** – reflete sobre a inventividade do compositor, apresenta o que há de inovador em sua música e revela a história do *piano preparado* – a inclusão, no piano, de objetos alteradores de timbre, que resultam em uma sonoridade não convencional do instrumento.

Em seguida, no quarto capítulo – **COGUMELO ZEN: SILENCIO ORIENTAL** – há um panorama geral de sua personalidade, meditativa e carismática, imersa na religiosidade do Zen-Budismo e apaixonada por cogumelos.

Então o capítulo quinto – **PEÇAS DIVERSAS: MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO** – trata de como

algumas de suas peças se originaram, as descreve e exemplifica o resultado musical materializado de seu pensamento.

O último capítulo – **TEXTOS E DIÁRIOS: CIBERNÉTICA, ASSUNTOS GLOBAIS** – aproxima-se de seus textos mais representativamente gritantes, que falam de criatividade científica e utopias globais, sob as óticas tecnológica e eletrônica.

a gente carrega a
casa
dentro da gente,
o que nos capacita
a
voar
, ou ficar
,

para apreciar
tudo.

Mas cuidado com
o que for
assustadoramente belo.²

2. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, CONFERÊNCIA NA JUILLIARD, III, p.106. Pontuação como no original.

CAPÍTULO I - BIOGRAFIA

VIDA E OBRA EM GERAL³

Perguntado Arragon, o historiador, sobre história.
Ele disse que você tem de inventá-la.⁴

No dia 5 de setembro de 1912 nasceu John Milton Cage Jr., em Los Angeles, Califórnia. Tinha apenas seis anos quando a Primeira Guerra Mundial terminara, o que consideravelmente impactou nas finanças da família, levando-a à falência. Sua mãe foi dona-de-casa. Seu pai, inventor versátil, criou um submarino, de design imaginativo, para as forças marinhas americana (demonstrado em 1912 e patenteado em 1915), mas a invenção não foi

3. Cf. todo este capítulo: Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.4; Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*, p.140 e David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage, Chronology*, p.xii; exceto quando notado diferente.

4. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, p.158. No texto, Arragon não tem referência biográfica.

utilizada em combate pois, além de fazer muito barulho, soltava bolhas de ar, e se tornava um alvo fácil.⁵

Na juventude, John Cage se formou pela escola pública local, a Los Angeles High School, onde foi orador de classe. Ingressou em seguida no Pomona College, mas cedo desistiu dos estudos, após três anos de curso.

John Cage fez uma viagem à Europa, em 1930, à procura de orientação para estudos em arte e arquitetura, e assim se tornou auxiliar do arquiteto húngaro Ernö Goldfinger (1902-1987). Quando este lhe perguntou se devotaria sua vida à arquitetura, algo que seria necessário para se tornar um arquiteto, Cage explicou que outros assuntos também lhe interessavam: música e pintura, por exemplo, e largou o estágio.⁶ No mesmo ano começou a esboçar suas primeiras composições musicais. De volta aos Estados Unidos em 1934, residindo em Nova Iorque, freqüentou aulas de música com o compositor Adolph Weiss (1891-1971), então aluno de Arnold Schoenberg (1874-1951), e, na New School for Social Research (Nova Escola para Pesquisa Social), assistiu algumas aulas do compositor Henry Cowell (1897-1965) sobre música contemporânea e mundial.⁷ Neste período casou-se com Xênia Andreevna Kashevaroff⁸, filha de um padre russo ortodoxo alaskiano. No ano de 1935 passou a estudar com Arnold Schoenberg, que já havia emigrado para L.A. em meados de 1930.

Conheceu, em 1938, o compositor Lou Harrison (1917-2003), em São Francisco. Tornou-se pianista acompanhador residente na Cornish School of Music de Seattle, Washington, onde conheceu o coreógrafo de danças Merce Cunningham (1919-), então um estudante do dançarino Bonnie Bird (1914-1995). Nesta escola, em 1939, compôs a *First Construction (in*

5. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage, Cage and America*, p.11

6. Cf. John CAGE, Indeterminacy. <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s.cgi?152>.

7. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.66

8. Sem referência biográfica.

Metal) (Primeira Construção (Em Metal)). Em 1940 escreveu o manifesto *The Future of Music: Credo (O Futuro da Música: Credo)*, e no mesmo ano ocorreu sua invenção do *piano preparado*.

Cage ingressou como professor, em 1942, na universidade László Moholy-Nagy, na Chicago Bauhaus, então chamada Design Institute (Instituto de Design). Tentou, sem êxito, fundar um centro de música experimental. Voltando à Nova Iorque, gerenciou, em 1943, em associação com Merce Cunningham, no Modern Art Museum (Museu de Arte Moderna), um concerto crucial que demarcou sua reputação como uma figura aventurosa no cenário musical de Nova Iorque.

Nestes tempos conheceu o artista plástico dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968), uma amizade duradoura de fortíssima influência. Re-encontrou-se, em 1944, com Merce Cunningham, e manteve, desde então, ao longo de sua vida, uma parceria de amizade e associação profissional. No ano seguinte divorciou-se de Xênia. Neste ponto iniciou seus estudos sobre a filosofia asiática, que mais tarde incluíram aulas com o mestre Zen-Budista Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966). *Sonatas and Interludes (Sonatas e Interlúdios)*, de 1946, marca esta sua fase.

Apesar de se encontrar nos seus textos fortes opiniões políticas, inclusive sobre guerra e anarquismo, não há muitas colocações do compositor sobre a Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Também se encontram dizeres sobre tecnologia, mas a chegada do homem à Lua não foi notada.

Durante o verão de 1948, lecionou no Black Mountain College, onde conheceu o filósofo R. Buckminster Fuller (1895-1983) e o artista plástico Robert Rauschenberg (1925-). Em 1949 recebeu um prêmio da Guggenheim Foundation, e da American Academy and National Institute of Arts and Letters. Pôde então viajar à Paris, onde conheceu Pierre Boulez (1925-). Em

retorno, envolveu-se com o Artists' Club (Clube dos Artistas) em Nova Iorque, e conheceu, em 1950, os compositores Morton Feldman (1926-1987), Christian Wolff (1934-) e David Tudor (1926-1996), mais tarde reconhecidos como pilares da “New York School” de compositores. Em 1952, Earle Brown (1926-2002) juntou-se ao grupo. Nestes tempos, John Cage começou a utilizar operações de chance baseadas no *I Ching* (*Livro de Mudanças* em Chinês).

O ano de 1951 foi marcado por *Music of Changes* (*Música das Mudanças*). Em outro verão, de 1952, voltou a ensinar no Black Mountain College, onde escreveu *Black Mountain Piece* (*Peça da Montanha Negra*) e 4'33'', sua famosa peça silenciosa. Em 1953 conheceu o artista plástico Jasper Johns (1930-), mudou-se para Stony Point, Rockland County, no estado de Nova Iorque. Com David Tudor, fez turnê pela Europa e conheceu Karlheinz Stockhausen (1928-). De 1956 a 1960, tornou-se professor regular na New School for Social Research, na cidade de Nova Iorque.

No dia 15 de maio de 1957 houve um concerto em retrospectiva dos vinte e cinco anos de composições por John Cage, no Town Hall, em Nova Iorque. Partituras foram exibidas como peças visuais na Stable Gallery. De volta à turnê européia com Tudor, na Itália, Cage conheceu o compositor Luciano Berio (1925-2003). De passagem, ganhou um prêmio de um show televisivo de charadas, Lacia o Raddoppia, respondendo a questões sobre cogumelos, pelos quais era aficionado.

Filiou-se, em 1960, ao Center for Advanced Studies (Centro para Estudos Avançados) na Wesleyan University. Em 1961, teve seu primeiro livro publicado, *Silence*, e um contrato de exclusividade com a Henmar Press, Inc.. Com David Tudor, em 1962, fundou a *Sociedade Micológica de Nova Iorque* e partiu em turnê pelo Japão. *Variations V* (*Variações V*) foi composta em 1963. No ano seguinte, partiu em nova turnê pelo mundo, desta vez acompanhando a Cunningham Dance Company (Compania de Dança Cunningham), com Merce

Cunningham.

Tornou-se compositor residente na Cincinnati University, de 1967 a 1969, onde foi apresentado ao trabalho do filósofo Henry David Thoreau (1817-1862). Neste período compôs *HPSCHD*, foi eleito ao prêmio da American Academy and National Institute of Arts and Letters (Academia Americana e Instituto Nacional de Artes e Letras), e associou-se ao Center for Advanced Studies (Centro de Estudos Avançados) na University of Illinois (Universidade de Illinois).

Já em 1969, agora como artista-residente da University of California em Davis, compôs seus primeiros trabalhos de artes plásticas⁹. Mudou-se novamente para a cidade de Nova Iorque em 1972.

Em São Francisco, 1978, houve sua primeira sessão de impressões pela Crown Point Press. Neste ano, John Cage foi eleito para a Academia Americana de Artes e Ciências. Em 1980 tornou-se palestrante magno na Universidade da Califórnia em San Diego.

A celebração de seu 70º aniversário ocorreu em 1982, com um evento na cidade de Nova Iorque, chamado Wall-to-Wall Cage and Friends (Parede-a-Parede Cage e Amigos). No mesmo ano, Cage atendeu a mais eventos pela Europa e América. Esteve no Brasil em outubro de 1985 para a 18ª Bienal de São Paulo. No Teatro Municipal, apresentou *Muoyce* (1983), *Imaginary Landscape №. 4* (*Paisagem Imaginária №. 4*, 1942) e *A Postcard From Heaven* (*Um Cartão Postal do Céu*, 1982).¹⁰

Em 1986 recebeu o título honorário de Doutor de Todas as Artes pelo California Institute of the Arts (Instituto das Artes da Califórnia). De 1987 a 1991 compôs as *Europeras 1-5*. Tornou-se palestrante de poética pelo sistema Charles Eliot Norton da Harvard University (Universidade de Harvard) Em 12 de agosto de 1992, na cidade de Nova Iorque, morreu John Milton Cage Jr., aos 80 anos de idade, vítima de uma síncope cardíaca.

9. Ver ilustração 1, em Anexos

10. Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, A Música Livre de Amanhã*, p.148

eu estou aqui
e não tenho nada a dizer
e o estou dizendo
e isto é poesia¹¹

11. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.ix, Agusto de Campos citando John Cage

CAPÍTULO II - ARTE E MÚSICA

CAGE : CHANCE : CHANGE¹²

Quando eu sei o que fazer que é
chato.¹³

A arte decorre do “princípio de organização ou da comum habilidade do homem de pensar”¹⁴. Para John Cage, as artes não se isolam umas das outras, mas se engajam em diálogo.¹⁵ Quanto mais distintas entre si, mais útil este diálogo.¹⁶

12. Título utilizado por Augusto de Campos para o prefácio da edição nacional de John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.ix. Traduz como: “CAGE”: sobrenome do compositor ou “gaiola”; “CHANCE”: “chance”, “sorte”, “CHANGE”: “mudar”, “mudança”.

13. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.153

14. Palavras de John Cage em Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.57. Notar que deste livro foram extraídas muitas citações e passagens de John Cage: o livro contém entrevistas com o próprio e textos de sua autoria. Kostelanetz trabalhou em conjunto com Cage na edição do volume.

15. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology, The Arts in Dialogue*, p.149

16. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.162

John Cage criou não apenas peças musicais, mas também muitos livros híbridos de prosa e poesia, diários publicados, algumas artes visuais, promoveu concertos, atuou como professor e como instrumentista, montou instalações, concedeu conferências e palestras, e foi um profundo conhecedor de cogumelos.

Freqüentemente os textos de Cage apresentam suas próprias composições (musicais ou extra-musicais), seu pensamento, sua arte contemporânea, assuntos nos campos da ciência; discorre sobre estrutura e forma, sobre acaso, Zen, a mente humana, tecnologia, assuntos globais, conta histórias pessoais, homenageia, em poesia, artistas queridos, e ensina koans: versos orientais que propõem meditação sobre um paradoxo. Koans, na definição de Umberto Eco (1932-): “(...) a resposta propõe novamente a pergunta e assim por diante até o infinito, até a razão assinar um ato de rendição aceitando o absurdo como textura do mundo”.¹⁷ A técnica de escrita do compositor faz um jogo de linguagem e transforma palavras ordinárias em padrões nos quais o sentido ou falta de sentido (nonsense) é uma questão acidental, que às vezes implicam em diversas configurações semânticas.¹⁸ Ele mexe com a linguagem “como se fosse uma fonte sonora que pudesse ser transformada em tatibitate”¹⁹.

John Cage favoreceu o vínculo de ideais estéticos da arte modernista com o reino da música. Além de suas próprias opiniões, expressou a situação da arte ocidental ao longo do século passado, principalmente da segunda metade — quando a extração da forma atingia os extremos absurdos do dadaísmo. É tido, hoje em dia, como um dos gurus da mente criativa musical — sua influência persiste em nossos tempos e suas idéias ainda surpreendem muitos não-músicos e apreciadores de arte.

*acaso e mudança / por acaso / a palavra CAGE / está
contida na palavra CHANGE / que pode ser vista / como
uma casual mudança da palavra CHANCE²⁰*

17. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.78. *apud*. Eco, 1971, p.215

18. Cf. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.195. Deste livro também foram extraídas citações de John Cage, apesar de não se tratar de um volume de sua autoria.

19. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, SERIAMENTE VÍRGULA!*, p.29

20. *Ibid.*, p.xvii

Quando o compositor Christian Wolff pediu a Cage que lhe desse aulas de composição, Cage não cobrou em espécie. Recebia livros publicados pela editora do pai de Wolff. Um dia, o livro *I Ching* estava entre eles. “Ao ver a tabela do *I Ching* eu imediatamente fui surpreendido por sua semelhança com o quadro mágico. Era até melhor! A partir daquele momento, o *I Ching* nunca saiu do meu lado.”²¹

Através do *I Ching*, John Cage determinava parâmetros de suas composições – como por exemplo, em *Williams Mix* (1952): as estruturas rítmicas, fatores modificadores das partes estruturais, sons e silêncios, durações, o comportamento do som ao longo do tempo e densidades.²² Tais parâmetros, portanto, não eram decididos por ele, e sim pelo lance de moedas. Denominou este procedimento fortuito de composição de *operação de chance*.

Tal método de compor ao acaso visa sugerir uma música livre de preferências, memórias ou tradições artísticas.²³ Naturalmente, esta idéia é também primária no conceito de *readymade*²⁴ dadaísta: uma peça na qual a intervenção do artista é nula ou muito pequena (por exemplo o *Fountain*, 1917, de Marcel Duchamp: um bidê assinado que foi levado a uma exposição).²⁵ Cage se refere à escolha do objeto deste tipo de arte:

Ele [o *readymade*] escolhe você, digamos assim. Se a sua escolha entra em jogo, então o gosto fica envolvido - mal gosto, bom gosto, gosto desinteressante. Gosto é o inimigo da arte, A-R-T-E.²⁶

Portanto, com a utilização de *operações de chance*, parte das decisões tomadas ao longo do processo composicional são tomadas não pelo compositor, mas por lances de sorte do *I Ching*. Em seu último mês de vida, Cage explicou que o trabalho com operações de chance

21. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.43

22. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, [*Williams Mix*], p.109

23. Cf. John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, p.59

24. *Readymade* traduz literalmente como “já pronto”.

25. Cf. Adrew STAFFORD, *Making Sense of Marcel Duchamp*, www.understandingduchamp.com. Acesso em 2005.

26. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Prefácio, p.xvii

transfere a responsabilidade da escolha à responsabilidade da pergunta. Afirma ser fiel às respostas, nunca modificando-as. “Quando me encontro em uma posição de alguém que *iria* mudar alguma coisa – neste ponto eu não a mudo. Eu mudo a mim mesmo.” Isto significa: no lugar da auto-expressão, existe auto-alteração²⁷, portanto, o *I Ching* ensina a aceitação.²⁸ A partir do momento em que seu trabalho pode abrir a personalidade, a composição de acaso de John Cage também pode ser interpretada de várias maneiras.²⁹

No texto *Forerunners of Modern Music (Precursors da Música Moderna, 1949)*, o compositor explica que os elementos criativos podem ser conscientemente controlados ou “inconscientemente permitidos”. “Forma quer apenas liberdade de ser. Ela pertence ao coração; e a lei que a observa, se de fato submetida a alguma, nunca foi e nunca será escrita.”³⁰

Kathan Brown (1935-), artista plástico com quem Cage desenvolveu alguns trabalhos visuais, diz ter visto o compositor aceitar com honestidade enganos cometidos, mas nunca rejeitar uma saída de operação de chance, uma vez que tivesse estabelecido uma seqüência motriz. Brown diz que a “boa ciência também não modifica os resultados por vontade do cientista”.³¹

Operação é uma palavra derivada do Latim, *operari*, que significa trabalhar, operar. Daí a origem da palavra *opus*, utilizada para denotar uma obra de arte ou música. *Chance*, em inglês – língua nativa de Cage –, de acordo com o *American Heritage Dictionary*³², significa

27. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage, Towards infinity: Cage in the 1950s e 1960s*, p.111, citando Retallack 1996, p.139

28. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.95

29. *Ibid.*, p.59

30. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Cage and high modernism*, p.192

31. *Ibid.*, Kathan BROWN, *Visual art*, p.111

32. Preferimos a definição deste dicionário americano (descrita no livro da nota de rodapé abaixo) do que a do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa 2a edição*, que traduz *chance* apenas como "Ocasião favorável, oportunidade".

“natureza abstrata ou qualidade compartilhada por eventos inesperados aleatórios ou imprevisíveis” e também “probabilidade”, “uma oportunidade, um risco ou perigo, um jogo”.³³ N. Katherine Hayles³⁴ define o termo operação de chance como “chance” significando “tudo o que excede ou escapa aos nossos domínios”, e “operação”, ao contrário, o “raciocinado ‘processo pelo qual colocamos nossos domínios em efeito’”.³⁵

John Cage operou o acaso através do *I Ching* na composição de uma peça plástica intitulada *Not Wanting To Say Anything About Marcel Duchamp* (*Não Querendo Dizer Nada Sobre Marcel Duchamp*, 1969), um tributo ao artista plástico. Sujeitou um dicionário ao *I Ching*, e assim determinou as cores, tipografias, palavras, letras das palavras e suas disposições no espaço. Distribuiu tais palavras em folhas transparentes, quatro bases com oito folhas cada uma. “Este é um objeto que não tem significado e não se pode dizer que refere-se a um texto”.³⁶ Nesta peça, o compositor explora a questão do significado e do comportamento.³⁷

Cage aprendeu com Marcel Duchamp sobre *readymades*.³⁸ O pensamento de Duchamp subversivo da causalidade e sua profundidade psicológica, inclusive suas predileções por operações de chance ensinaram Cage a recusa pela dissociação de “vida” e “arte”.³⁹ Cage declarou ter se tornado “um duchamp” em si mesmo.⁴⁰

33. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, N. Katherine HAYLES, *Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science*, p.226

34. Não encontrada datas biográficas. N. Katherine Hayles ainda vive, e é professora de Literatura em Inglês e Artes de Design/Mídia na universidade da Califórnia, Los Angeles. Cf. www.wikipedia.com.

35. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, N. Katherine HAYLES, *Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science*, p.10

36. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.114

37. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Barbara ROSE, *[Not Wanting to Say . . .]*, p.198

38. Cf. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.6

39. *Ibid.*, Marjorie PERLOFF, “A duchamp unto my self”: “Writing through” Marcel, p.101

40. *Ibid.*, *John Cage: Composed in America*, p.6, minúsculo no original

Em um *mesóstico*⁴¹ sobre MARCEL DUCHAMP, Cage escreveu “remova deus / do mundo de idéias / remova governo, / política da / sociedade. mantenha sexo, humor, / utilidades”.⁴²

Um dia após sua morte (...) eu disse: Você sabe, Tenny [Duchamp], eu não entendo o trabalho de Marcel. Ela respondeu: nem eu. Enquanto estava vivo eu poderia ter lhe perguntado questões, mas não o fiz. Eu preferi simplesmente estar perto dele.⁴³

O dadaísmo surge como uma extensão do surrealismo.⁴⁴ No *Segundo Manifesto Surrealista* (1929), André Breton (1896-1966) escreveu: “O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua, revolver na mão, atirando ao acaso, tanto quanto for possível, na multidão”. Em um texto intitulado *Mushroom Book* (*Livro do Cogumelo*, 1973)⁴⁵, Cage pergunta: “Quem foi morto / por um trabalho de arte?”⁴⁶

Dosando em sua obra o acaso e a determinação, o compositor busca livrá-la de julgamentos (“se são ‘musicais’ ou não”), memórias individuais, literatura, gostos e desgostos, tradições de arte e relações fixas⁴⁷.⁴⁸

Os sons adentram o tempo-espacô centrados em si mesmos, desempedidos por serviço a qualquer abstração, seus 360 graus de circunferência livres para um jogo infinito de interpenetração.⁴⁹

Cage trata cada som individualmente, “centrado em si mesmo”, independente do todo,

41. “Mesóstico” é uma forma poética desenvolvida por John Cage: “Acróstico é quando se tem o nome no canto; mesóstico é quando se tem o nome no meio”. Cf. John CAGE, *Mushroom Haiku* (1972/69), LP Dial-A-Poem Poets: Nova Convention (Giorno Poetry Systems, 1978), áudio em http://ubu.wfmu.org/sound/dial_a_poem_poets/dial/The-Dial-A-Poem-Poets_20_cage.mp3. Acesso em 2005.

42. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, p.30

43. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.100 apud John CAGE, X, p.53

44. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.222

45. Definido nas primeiras páginas com as seguintes palavras: “(...)programado / escrito à mão / (...) / incluindo histórias de cogumelo, / trechos de livros (de cogumelo) / observações sobre caça (à cogumelo), / trechos do Jornal de Thoreau / (fungo), / trechos do Jornal de Thoreau / (inteiro), / observações sobre: / Vida/Arte, / Arte/Vida, / Vida/Vida, / Arte/Arte, / Zen, / leitura atual, / Cozinha (compras, receitas), / Jogos, Música mss. [abreviação irreconhecível], Mapas, / Amigos, / Invenção, / Projetos, / + / Escrita sem sintaxe, / Mesósticos (sobre nomes de cogumelo).” - John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.134

mas em “um jogo infinito de interpenetração”, no qual nada há entre eles, nada os separando⁵⁰ – ou seja, o caos, como por ele definido:

Quando você utiliza a palavra “caos”, significa que não há caos, pois tudo está igualmente relacionado – há uma interpenetração extremamente complexa de um número não sabido de centros.⁵¹

A relação entre uma diversidade de elementos mostra-se para o compositor como uma constelação. “Quando olhamos para as estrelas, descobrimos um grupo (...) as batizamos ‘Ursa Maior’. Então eu faço disso um objeto.” Cage não mais lida com a entidade de elementos e partes separadas. Tem diante de si “um objeto fixo”.⁵² Em uma leitura do filósofo chinês Chuang-tze (aproximadamente século IV a.C.), o compositor notou que “um dos personagens, Caos, é mais amado que temido”.⁵³

As relações do todo musical com suas menores partes encontra-se em sua peça *First Construction (In Metal)*, na qual John Cage desenvolve uma nova estrutura rítmica, baseada em espaços de tempo, em que o todo é proporcional à suas menores partes. Esse princípio vigora por todo seu trabalho até 1952, e foi inspirado na Tala Indiana (método rítmico), “mas tem as características ocidentais de um início e um fim”.⁵⁴

Não foi somente o *I Ching* e a Tala Indiana que marcaram presença na obra de Cage. Do oriente veio também o Zen Budismo, praticado por ele. O não-dualismo Zen surgiu na China

46. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, p.122

47. “Sintaxe musical, ou cola, como Henry Cowell chamou a isso”: John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, p.59

48. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, Prefácio, 5^a página, sem numeração; e John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, p.59

49. Cf. John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, p.59

50. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.91

51. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.175, apud. John CAGE, *[Environmental Abundance]*.

52. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.78

53. *Ibid.*, p.94

54. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, *[John Cage: On Earlier Pieces]*, p.127

“como resultado de problemas encontrados ao traduzir textos budistas da Índia”.⁵⁵

Pali tinha uma sintaxe; chinês não. Palavras indianas para conceitos em oposição um a outro não existem em chinês. *Firmeza* se tornou *montanha-montanha: flexibilidade* se tornou *clima de verão-clima de verão*. Budismo se tornou Zen Budismo. Procurando por um precedente indiano, patriarcas chineses escolheram o Sermão da Flor, de Buda, um sermão no qual nenhuma palavra era dita. Lendo o texto de Mao *Sobre Contradição*, eu penso nele como uma expressão do século vinte de pensamento não-dualista.⁵⁶

Este texto contém uma característica essencialmente relevante sobre John Cage: o gosto pelo silêncio. Sua mais famosa composição *4'33''* consiste exatamente de quatro minutos e trinta e três segundos de: silêncio. O intérprete, ao instrumento, deve “não tocar” por este determinado período. Em busca meditativa pelo silêncio, o compositor prefere a música ouvida quando se está quieto, e não pensa na *4'33''* como “sua peça”.⁵⁷

Cage fez uma experiência: entrou em uma câmara anecóica (à prova de som), buscando a experiência do silêncio. Dentro da câmara, ouviu dois sons: um agudo e outro grave. O agudo correspondia à seu sistema nervoso em funcionamento, e o grave era seu sangue em circulação.⁵⁸ Assim o compositor chegou a uma conclusão:

“Silêncio é todo som sem intenção. Não existe silêncio absoluto”.⁵⁹ Assim, música é música se não interrompida por sons ambientais, “assim como a pintura é pintura se não é corrompida pela ação de sombras. Qual o x do problema, no que concerne ao ouvinte? É o seguinte: ele tem ouvidos; deixe-o usá-los.”⁶⁰

John Cage define música como uma “continuidade de som” que distingue-se do silêncio pela presença de estrutura: partes claramente separadas que mantêm relação entre si e formam

55. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, 5^a página, sem numeração

56. *Ibid.*

57. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.12

58. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.xiv.

59. *Ibid.*, p.166

60. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, Prefácio, *HAPPY NEW EARS!*, p.30

um todo. Para que este seja um todo “vivo”, é necessária a forma: “a linha morfológica da continuidade sonora”.⁶¹

Ao falar sobre estrutura e forma, Cage converge seus pensamentos gerais para uma situação especificamente musical, percebendo a música como viva e metamórfica. O acaso, a liberdade dos gostos e desgostos, a individualidade de cada som (centro em si) e sua interpenetração com o todo, o pensamento oriental (especialmente o não-dualismo Zen), o silêncio em constante desmitificação e a música como contínua mudança caracterizam o pensamento e a personalidade do compositor.

Há vinte anos atrás, se você tivesse um idéia e alguém mais tivesse a mesma idéia seria mesmo uma coincidência, algo que você ficaria surpreso; mas agora quando você tem uma idéia, está quase certo de que mais alguém a teve e, mais ainda, está fazendo algo com ela.⁶²

61. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, [Defense of Satie], p.78

62. *Ibid.*, p.8

A dança é dependente? Ou é independente? Questões que (...) surgiram numa situação estética. O que deve ser dito? Gente e sons se interpenetram.⁶³

A indeterminação faz da obra não um objeto, mas uma questão. Lançada, junto com Mallarmé, *do fundo de um naufrágio*, do sistema tonal, ela introduz o provável, acompanhando a formulação do poeta: *Todo pensamento emite um lance de dados.*⁶⁴

Não a muito tempo o mundo era chamado uma vila global. Buckminster Fuller o chama espaçonave Terra. Todos nós estamos nela.⁶⁵

63. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DAQUI, PARA ONDE VAMOS?*, p.91

64. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.141. Itálicos no original.

65. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, última página do Prefácio, sem numeração

CAPÍTULO III – MÚSICO

O COMPOSITOR E O PIANO PREPARADO

Eu não estudei música apenas com qualquer um; eu estudei com Arnold Schoenberg. Eu não estudei Zen com qualquer um; eu estudei com Suzuki. Eu sempre fui, o quanto pude, ao presidente da companhia.⁶⁶

Os textos de John Cage geralmente formam um mosaico de idéias, em termos gráficos inclusive. Para alguns, constam observações sobre como se deve fazer a leitura – por exemplo em seminários escritos para oratórias.⁶⁷ Acompanhava-o um cronômetro. Em algumas ocasiões Cage realizava a manipulação sonora em tempo real do som de sua voz, por vias amplificadas.

66. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage, Cage and America*, p.15 *apud*. Duckworth 1989, p.27

67. Ver texto sobreposto na ilustração 8, em Anexos

alguém sentado numa varanda, numa cadeira de balanço fumando um cachimbo olhando a paisagem que se estende na distância e imagina que quando essa pessoa que é qualquer um está sentado lá sem fazer nada está ouvindo sua própria sinfonia.⁶⁸

Mesmo atacado por ruídos naturais de respiração de um instrumento japonês (shakuhachi), Cage escolheu estudar com Arnold Schoenberg.⁶⁹ Quando este lhe perguntou se devotaria sua vida à música, respondeu: “claro”. Recebeu lições de graça.⁷⁰

Após dois anos de estudo, o professor lhe disse que para escrever música seria preciso senso de harmonia – sem o qual encontrar-se-ia sempre um obstáculo pela frente, como uma espessa parede pela qual não se conseguia passar. O aluno lhe respondeu que não tinha senso de harmonia e que, neste caso, devotaria sua vida a bater a cabeça nesta parede.⁷¹

Críticas de Cage referem-se à disciplina rigorosa de Schoenberg. O professor, por exemplo, disse em aula: “Meu propósito, ao ensinar vocês, é tornar impossível (...) escrever música”; palavras que, mesmo assim, ao aluno pareceram “mais de ajuda do que de desânimo”.^{72 73}

Enquanto estudou com Schoenberg, John Cage considerava a forma “como o aspecto de mistério no qual a vida de um organismo às vezes se disfarça”⁷⁴, vindo, mais tarde, a dizer:

A escolha do material, (...) especialmente da forma, precisa e pode ser livre. Pareceu óbvio para mim que você poderia organizar material mas não forma. E você não pode improvisar estrutura.⁷⁵

68. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DUAS PROPOSIÇÕES SOBRE IVES*, p.43. Minúsculo no original.

69. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.144

70. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.13

71. *Ibid.*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.52

72. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, MOSAICO*, p.45

73. Em John CAGE, *De Segunda a Um Ano, MOSAICO*, há uma coleção de frases do professor Arnold Schoenberg que marcaram a formação de John Cage. Entre outras estão: “Eu não sei se tais tentativas de fazer as coisas de modo mais fácil não aumentam as dificuldades.” (p.43) e “Esta terra é um vale de lágrimas e não um lugar de entretenimento.” (p.44). Cage conta: “Doente de asma e precisando de 5.000 marcos urgentemente, ele [Schoenberg] relaciona três [de suas] obras não publicadas, elogia duas, e discute em relação à terceira seus sentimentos sobre louvor, achando o auto-elogio, embora *mal-cheiroso*, preferível àquele atribuído pelos outros.” (p.45), itálico no original.

74. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel* ...25

Debate-se essencialmente, neste período de sua vida, questões sobre *forma, material, método e estrutura*.

Schoenberg imprimiu sobre o aluno uma necessidade de estrutura musical. De início, John Cage supreendeu-se por uma idéia já esquematizada pelo professor. O sistema ensinado, chamado dodecafônico, consiste em uma técnica composicional que dá mesma importância às doze notas musicais. Para Cage tal pensamento não se mostrou suficiente: demonstrava uma preocupação com o movimento de um som para outro⁷⁶, igualava-se à harmonia, à mente humana usada como obstáculo, e não poderia ser tomado como “o princípio pelo qual todas as coisas fluem”⁷⁷. Além disso, a proposta da música dodecafônica excluía o silêncio da definição.⁷⁸

Discordando que a tonalidade fosse o meio necessário da *estrutura*, John Cage partiu em busca de uma nova definição, investigando as durações de tempo.⁷⁹ “Por música nós entendemos som; mas o que é tempo? Certamente não algo que começa e acaba.”⁸⁰

Usando permutação, fiz tabelas dos números de um a doze, dando suas divisões em números primos. Essas séries numéricas podiam ser entendidas ou em termos de tonalidade ou em durações de tempo ou estruturas rítmicas. (...) Se incluirmos a possibilidade de frações, quem sabe que estrutura musical pode ser descoberta?⁸¹

Cage passou a perceber que uma estrutura de tempo, ao ser dividida, possibilitava a inserção de silêncio. Tentou “clarificar a estrutura, (...) com sons ou com silêncios”, e não

...24 Charles, p.36

75. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.36

76. *Ibid.*

77. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, SERIAMENTE VÍRGULA!*, p.28

78. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.36

79. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.178

80. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.21

81. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.178

viu necessidade em preferir um ao outro.⁸² “Eu posso trocar os sons e os silêncios. (...) ‘Música’ (...) é apenas uma palavra.”⁸³

Por um lado, o som, caracterizado por suas quatro propriedades (tom, intensidade, timbre e duração), por outro, o silêncio, seu oposto, “o parceiro necessário do som”, caracterizado apenas pela duração. Esta equação conduziu à conclusão de que a extensão de tempo seria então a mais fundamental das características do material musical. “Silêncio não pode ser ouvido em termos de tom ou harmonia: é ouvido em termos de extensão de tempo”.⁸⁴

Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue / e não há silêncio que não seja grávido de som.⁸⁵

Encontrando outra base para *estrutura* musical no parâmetro de duração do som, algo que está presente “mesmo quando / nenhum som é pretendido”, foi possível ao compositor incluir ruídos, “relações / de tom que não / são definidas”, em suas composições⁸⁶, a partir de uma relação entre silêncio e ruído: o silêncio não possui tom, e o ruído possui tons indefinidos; nenhum dos dois se adequam ao pensamento dodecafônico.

Desde que a teoria de música convencional é um arranjo de leis exclusivamente preocupada com sons “musicais”, tendo nada a dizer sobre ruídos, está claro desde o começo que era necessário uma música baseada em ruído (...).⁸⁷

Uma música de ruídos, silêncios e sons não convencionais, – foi também capaz “mais tarde de incluir em (...) performance até os tão-chamados sons musicais”⁸⁸ –, era então uma nova música.

82. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.39; itálicos no original.

83. *Ibid.* p.39

84. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *Defense of Satie*, p.78-84

85. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, Prefácio, p.xiv, Augusto de Campos citando Cage. Hífen no original.

86. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.153

87. *Ibid.*, 5^a página, sem numeração

88. *Ibid.*

Fuller: Não mude o Homem; mude / o meio ambiente deles. Mao: Remolde / pessoas para suas próprias almas; / revolu-cione / o pensar delas. (Encontre / deno-minador comum.)⁸⁹

As composições de John Cage incluem ruídos e sons não convencionais. Sua obra completa possui peças para formações instrumentais diversificadas (utilizam, às vezes, instrumentos modificados, como é o caso do *piano preparado*, mais adiante), e muitas delas dispõem de vias amplificadas (música para alto-falantes), transformadas ou sintetizadas.

Pessoas distinguiam entre sons musicais e ruídos. (...) Qualquer um que escuta sons agora escuta facilmente não importando quais sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Nós não mais discriminamos contra ruídos.⁹⁰

Surgia uma música impossível de ser solfejada.⁹¹ Passava-se a inventar instrumentos eletrônicos capazes de alterar as propriedades do som, ou então sintetizá-los originalmente. Despontava a música concreta, à época – e junto com ela um otimismo a favor de mudanças, avanços, na tecnologia e na ciência.

A *estrutura* fora encontrada na concepção de duração de tempo. Então, definiu-se que *método*, que também ocorria nos doze tons, consiste “em dar um passo após o outro, o direito e então o esquerdo”⁹² e existe por referência de volta ao mental e ao inteligente. Torna que o “tempo é possuído – ou então pessoas imaginam que possuem tempo”.⁹³ Cage passa a produzir uma música “experimental”, não ouvida “antes de se tornar audível”⁹⁴, mas originada a partir de determinações quanto à *estrutura*. Assim, inicialmente se mantém indeterminado o resultado sonoro final.

89. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.142. Hífen no original.

90. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.177

91. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.77

92. *Ibid.*, p.36

93. *Ibid.*, p.42

94. *Ibid.*, p.77

Um exemplo disso é *Rozart Mix* (1965), para treze toca-fitas e seis intérpretes. A partitura consiste na correspondência que manteve com o compositor Alvin Lucier (1931-), que lecionava na *Brandeis University*. As cartas descrevem uma peça de toca-fitas repleta de loops⁹⁵, tantos quanto o número de teclas do piano: oitenta e oito. Qualquer um seria capaz de montá-la e qualquer material fonográfico poderia tomar parte na instalação. Loops de variados comprimentos, e pelo menos doze máquinas, espalhadas por um prédio. A peça fora projetada para o Roze Art Museum:

Os loops se envolveriam intrinsecamente, e esta seria parte da performance. Se algum loop se quebrasse em algum ponto, seria uma primeira prioridade consertá-lo; e uma vez consertado, deveria ser posto de volta no reservatório de loops, e outro seria posto naquela máquina. A peça também deveria começar sem que o público soubesse (...) e deveria concluir quando o último membro do público fosse embora. Quando apenas doze pessoas tinhama ido embora, servimos refresco; todas as pessoas fizeram uma festa.⁹⁶

A razão pela escolha da produção de oitenta e oito amostras de som, conta Cage, fora forçar que, então, devido à multiplicidade de produção em um curto período de tempo até o concerto, não houvesse como exercer a escolha do material. Também ocorreria um desinteresse no que se faz.⁹⁷

Assim podemos entender como a determinação, tomando apenas parte da música de Cage, deixa parâmetros à mercê de procedimentos de montagem, em outros casos à livre decisão do intérprete, ou em outros ainda, ao acaso. Surge uma teoria em *Rozart Mix*:

eu pensava que três dos quatro componentes poderiam ser improvisados, forma, material e método, e que três poderiam ser organizados, estrutura, método e material. E os dois no meio, material e método, poderiam tanto ser organizados ou improvisados.⁹⁸

95. “Loops” são repetições de um mesmo trecho de som previamente gravado.

96. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America, Rozart Mix*, p.18

97. *Ibid.*

98. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.36

Eis o que acontece, esquematicamente:

- **Forma:** pode ser improvisada, não pode ser organizada.
- **Material:** pode ser improvisado e organizado.
- **Método:** pode ser improvisado e organizado.
- **Estrutura:** pode ser organizada, não pode ser improvisada.

John Cage argumenta que os ouvidos percebem “algo além dos sons propriamente ditos”: o que há de comoção em música não é o som, mas o fato de que ele foi organizado.⁹⁹ Começa-se a entender a dualidade de organização e improviso, *determinação* e *indeterminação*. O que há escrito (notação e partitura) é definitivo, mas o resultado final muda a cada instante pelo processo de montagem da peça até a execução da performance (e continua em mudança durante a apresentação), por processos aleatórios. Além disso, em outras peças, o *I Ching* tomará parte da composição indeterminada, e colaborará com o conceito; por indeterminação, tendo-se mudança.

Uma boa contradição (...) é isso: pesquisa. E chamo a isto música “experimental”: o tipo onde você faz pesquisa ... mas sem saber qual será o resultado. Ou então (...) é muito fácil!¹⁰⁰

Ora, quando jovem, John Cage participara de um grupo de percussão. Isto pode demonstrar as origens de seu interesse por sons de altura indefinida, relações de tom complexas e, consequentemente, ruídos. Uma garota da platéia caracterizou sua música, neste grupo, como “perfeitamente aterrorizante”. Cage respondeu à ela que o grupo tocava números mais aterrorizantes do que aqueles. Referia-se a peças com zumbidos e afins elétricos.¹⁰¹

Ruídos e materiais sonoros não convencionais que se envolvem no gênero de peça para percussão possuem características de duração que podem ser facilmente controladas e

99. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.201

100. *Ibid.*, p.50

101. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Pence JAMES, *People Call It Noise - But He Calls It Music*, p.62

relacionadas. Cage esperava

o encontro e a invenção de adicionais recursos instrumentais, o desenvolvimento de uma teoria rítmica ocidental e o estabelecimento de outra forma válida de expressão musical.¹⁰²

A dançarina, professora e coreógrafa Syvilla Fort (1918?-1975)¹⁰³ encomendou à John Cage uma peça, para a montagem de uma dança. Deste contato originou-se o *piano preparado*, pois “o teatro, onde a performance de dança de Syvilla Fort ocorreria, não tinha espaço para uma orquestra de percussão”.¹⁰⁴

Tendo decidido mudar o som do piano para fazer música conveniente para o *Bacchanal* de Syvilla Fort, eu fui à cozinha, peguei um vasilhame, trouxe-o até a sala de estar e o coloquei sobre as cordas do piano. (...) O sons do piano tinham mudado, mas o vasilhame quicava por causa das vibrações, e, depois de um tempo, alguns dos sons que tinham sido não mais eram. Eu tentei algo menor, pregos entre as cordas. Eles escorregavam e corriam na horizontal pelas cordas. Mepareceu que parafusos ou ferrolhos ficariam na posição. E ficaram. E eu estava em deleite por notar que, por meio de uma única preparação, dois sons diferentes podiam ser produzidos. Um era ressoante e aberto, o outro era quieto e abafado. O quieto podia ser ouvido sempre que o pedal suave era usado. Eu escrevi o *Bacchanal* rapidamente e com entusiasmo de contínua descoberta.^{105 106}

John Cage seguiu a estrutura da dança, pegou um metrônomo e um cronômetro e, perguntando a Syvilla Fort sobre os compassos, tomou medidas que o auxiliaram a escrever a música de dança. “Os compositores de música para filmes de Hollywood não procedem diferentemente.”¹⁰⁷

Após este episódio, Cage não escreveu imediatamente outras peças de *piano preparado*.

102. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *For More New Sounds*, p.66

103. Cf. BRINGINIT HOME. <http://www.bringinithome.co.uk/syvilla.htm>. Acesso em 2005.

104. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.37

105. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78*, p.8

106. Ver ilustrações 2, 3 e 4, em Anexos

107. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.38

Somente mais tarde, no começo dos anos 40, em Nova Iorque, devido às dificuldades em organizar um grupo de percussão fora de situação escolar, começou quase que exclusivamente a escrever para o instrumento.

Quando eu primeiro coloquei objetos nas cordas do piano, era o desejo de possuir os sons (ser apto a repetí-los). Mas, conforme a música deixou minha casa e foi de piano em piano e de pianista em pianista, se tornou claro que nunca são os mesmos. Ao invés da possibilidade de repetição, nos deparamos na vida com as qualidades e características únicas de cada ocasião.¹⁰⁸

No mesmo estúdio de Seattle, em Washington, no qual primeiro performou *Bacchanale* (1940) o compositor pôde montar uma orquestra de instrumentos de percussão e *piano preparado*, com a adição – que imediatamente aceitou – de equipamentos para gravação de sons tecnológicos. “Com a velocidade das gravações, as freqüências podiam ser mudadas. Daniel Charles¹⁰⁹ diz que este foi o primeiro trabalho musical ‘eletronicamente’ criado na história.”¹¹⁰

Arnold Schoenberg considerou John Cage não um compositor, “mas um inventor – de gênio”. Em vista desta afirmação, o editor Daniel Charles fez uma pergunta a Cage, publicada no livro de Cage *For the Birds (Para os Pássaros)*, 1981): “o que você inventou?”. Resposta:

“Música, (não composição).”¹¹¹

108. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78*, p.8

109. Músico que editou, junto à John Cage, o livro *For the Birds*. Não encontrada data de nascimento, mas ainda vivo.

110. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.49

111. *Ibid.*, p.15. Formatação como no original.

Charles Ives vislumbra tempo do ponto de vista de um homem sentado em sua cadeira de balanço¹¹² fumando seu cachimbo. Ele olha para os vales e para a aurora. (...) esta experiência (...), de fato, (...) significa a criação individual e pessoal da música de uma pessoa. Isso parece ser uma definição satisfatória de revolução. E uma que não machuca ninguém.¹¹³

Somos livres como pássaros. Só que os pássaros não são livres. Estamos tão comprometidos quanto pássaros, e da mesma forma.¹¹⁴

Hoje em dia tudo acontece ao mesmo tempo e nossas almas são convenientemente eletrônicas (omni-atentas).¹¹⁵

112. Sentado em uma varanda em uma cadeira de pedras. (John Cage: rodapé de 1980)

113. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.237

114. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, CONFERÊNCIA SOBRE O COMPROMISSO*, p.35

115. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.167

CAPÍTULO IV - COGUMELO ZEN

S I L È N C I O O R I E N T A L

matsutake ya	cogumelo
shiranu ko no ha no	ignorância folha de árvore
hebaritsuku	adesividade
(Basho)	

Depois de, digamos, oito anos, eu fiz minha tradução:
Que cogumelo?
Que folha?¹¹⁶

John Cage tinha uma imensa paixão por cogumelos. Conhecia as espécies, partia em caçadas deles e sempre procurava por novos bosques. Queria ser botânico se não fosse músico. Colecionava livros a respeito. Chegou a ganhar um prêmio na TV italiana, onde

116. John CAGE, M: *Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.160

respondeu corretamente a questões sobre tais fungos e apresentou uma peça para *piano preparado*. Lecionou um curso sobre eles na *New School of New York*. Publicou receitas, escreveu poemas (*mesósticos*) com seus nomes, e há sempre referências a cogumelos em seus textos. O livro *A Year from Monday (De Segunda a Um Ano)*, 1967), se inicia com uma revelação: Cage tem cada vez menos interesse em música; ao contrário, aumenta sua preferência por cogumelos. Inclusive ressalta que as palavras *música* e *cogumelo* (*music* e *mushroom*) encontram-se próximas no dicionário. O botânico Guy Nearing¹¹⁷ iniciou o compositor na área, e juntos fundaram a *Sociedade Micológica de Nova Iorque*. Em viagens pelo mundo, Cage sempre colheu cogumelos. Na Tchecoslováquia, associou-se à *Sociedade Tchecoslovaquiana de Cogumelo*.¹¹⁸

Além deste profundo interesse, John Cage também se envolveu intensamente com o *Zen Budismo*. Estudou com um mestre, Daisetz Teitaro Suzuki¹¹⁹, na Columbia University, no final dos anos 40. Suzuki tinha a missão de espalhar os ensinamentos do Zen pelo mundo em termos inteligíveis, o tanto quanto a linguagem permitisse, e esperava conservar o Zen de caricaturizações absurdas.¹²⁰ Para Cage, o gosto pelo Zen vem de uma mistura de humor, intransigência e desprendimento. Cage nunca praticou a posição de lótus (pernas cruzadas) e nem meditação. Achava difícil entender o que o mestre dizia. Uma vez, finalmente, andando por bosques em busca de cogumelos, tudo veio à tona.¹²¹

Do ponto de vista musical, pode-se situar Cage como uma das principais vias de conexão entre a música ocidental e a oriental: a união cultural – dois lados do mundo compartilhando da mesma filosofia, um só pensamento global, unificado pelo Zen.

117. Sem data biográfica encontrada.

118. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.155

119. Ver ilustração 5, em Anexos

120. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Cage and Asia: history and sources*, p.55, apud. Suzuki 1958, p.452

121. Cf. Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*, p.155

No Japão, com David Tudor¹²², em duas ocasiões, o compositor sentiu proporcionar aos japoneses a possibilidade “de descobrir uma música que lhes era própria – ao invés da música de doze tons”.¹²³ As apresentações dos concertos tiveram apreciação análoga à da música tradicional japonesa, algo que não acontecia com outras músicas modernas. Há elementos similares entre a música de Cage, a música contemporânea japonesa e a música japonesa antiga.¹²⁴

O lado Zen do compositor demonstra a preocupação com auto-disciplina do ego, auto-alteração para desprendimento de gostos e desgostos, da memória e de hábitos, que a princípio impedem o ego de atuar, como barreira às experiências diárias dos sentidos. Para John Cage, tais barreiras existem devido a julgamentos sobrecultivados do ego. O ego é tido como “uma barreira à experiência noturna por não dar atenção aos alertas poéticos trazidos pelos sonhos”.¹²⁵ Sem ego, a dimensão de semelhança desaparece e não há chateação.¹²⁶

Cage propõe uma “desautoconsciência”, “por meios de conhecimento transformado”. Exalta a ignorância advinda do conhecimento, não da falta dele. Assim, esta ignorância facilita o contato com a “inconsciência divina” e se enobrece e se enfeita com “conhecimento supernatural”. Por isso teríamos sido feitos perfeitos, “pelo que acontece a nós”, não “pelo que fazemos”.¹²⁷

Um silenciar do ego; uma desobstrução do ser. A respeito do compositor Lou Harrison, que encontrara razão em escrever música “para quietar a mente, tornando-a assim suscetível à influências divinas”, John Cage levanta duas questões: “O que é uma mente quieta?” e “O que

122. Ver ilustração 6, em Anexos

123. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.200

124. *Ibid.*, p.200

125. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.178

126. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.48-49

127. Cf. John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, p.64

são influências divinas?”.¹²⁸

Anteriormente, pensávamos que o Oriente não tinha nada a ver conosco; que não tínhamos acesso a ele. Sabemos melhor agora. Aprendemos do pensamento oriental que essas influências divinas são, de fato, o ambiente no qual estamos. Mente sóbria e quieta é uma na qual o ego não obstrui a fluência das coisas que vêm pelos nossos sentidos e até pelos nossos sonhos. Nossa negócio em viver é nos tornar fluentes com a vida que vivemos, e nisto a arte pode ajudar.¹²⁹

Suzuki chamava de não-obstrução o som que “não mais comprehende um obstáculo ao silêncio”: a não-obstrução entendeu-se como silêncio.¹³⁰ Para John Cage, então, o silêncio seria a totalidade de sons não-intencionais do ambiente; as tosses durante concertos de sua música silenciosa, por exemplo.¹³¹ Fazer música tornou-se interagir intencionalmente com esta música não-intencional. “Ações intencionais (...) relacionadas às ações não-intencionais do ambiente.”¹³² O intercâmbio de sons e silêncios tem então que depender de chance. Cage reparou que em sua música, “com ou sem chance, o resultado não era diferente”.¹³³

Quando encontramos cogumelos em / condição perfeita,
temos um / deleite musical (não aquele / vindo de se
estar no pulso: / apenas o prazer da coincidência).¹³⁴

Aqui, em noções mais íntimas do compositor, chega-se ao âmbito dos prazeres e emoções. Como gostos e memórias, para Cage, as emoções situam-se próximas à persona, ao ego, e servem como indicadoras de que “somos tocados em nosso interior”¹³⁵. Tem-se o ego na forma de obstáculo comunicativo entre o interior e o exterior. Ao se destruir esta “parede”

128. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, [Memoir], p.76

129. *Ibid.*

130. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.40

131. *Ibid.*, p.39

132. Cf. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.79, apud. Cage, 1974, p.80

133. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.41

134. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.144

135. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.56

imerge-se no “fluxo de tudo o que acontece”. As emoções acordam. Mas com precauções: Cage alerta que não devemos pensar nas emoções como algo muito importante; pois se a guardarmos, produzimos “uma situação crítica no mundo”, uma armadilha. “Estou disposto a ter emoções, mas sem ser um escravo delas.”¹³⁶

Revela-se então uma concepção Hindu de nove modos de emoções permanentes, classificados em dois grupos de quatro, e um neutro. Um grupo, associado ao branco, consiste de modos de emoções *heróicas, alegres, eróticas e de admiração*. O outro, associado ao preto, contém os modos *de dor, cólera, desgosto e medo*. Há um modo neutro, sem associação a qualquer cor, que corresponde à *tranquiliidade*¹³⁷ – “bhava – o modo pelo qual todas as outras emoções estão subordinadas”¹³⁸, é “como o vazio, onde / não há confusão ou maldade. (Hsi Yun gravado por / P’ei Hsiu)”.¹³⁹ Todos os modos compartilham uma tendência comum em direção ao centro.¹⁴⁰

John Cage ressalva que a Índia antiga define *tristeza* como “o resultado da perda de algo estimado ou o ganho de algo indesejado”. Já o *heroísmo* “não consiste em combater brilhantemente outro alguém. Não é uma questão (...) de ganhar batalhas... O que é heróico é aceitar a situação na qual você se encontra. Sim!”.¹⁴¹ De acordo com os hindus, a forma mais alta do *erótico* é a devoção; “revolução pode ser tida em muitos níveis sem devoção”. A *tranquiliidade* pode ser chamada de “não-violência, (...) que Satie¹⁴² descreve como

136. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.56

137. Cf. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.73

138. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.103

139. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.164. Não há referência biográfica de Hsi Yun nem P’ei Hsiu.

140. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.129

141. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.56, itálico no original

142. O compositor francês Erik Satie (1866-1925). John Cage o adorava; em “Defense of Satie” (“Em Defesa de Satie”), opôs Satie a Beethoven, e chegou à conclusão de que “Satie, não Beethoven, estava ...38

‘imobilidade interior’. Pois continuará havendo tranqüilidade no coração do heroísmo (...), no coração do erótico (...). Sempre teremos tristeza (...). Eu não acho que seremos capazes de querer ser livres dessa experiência de emoção ‘privada’.”¹⁴³

A teoria dos nove modos de emoções inspirou muitos trabalhos de John Cage, por conectar as emoções com as quatro estações do ano: “criação, preservação, destruição, descanso”. O compositor explica a necessidade do trabalho de arte evocar um ou uma combinação de dois dos modos permanentes de emoção: sem isso, não há rasa, “emoção estética por parte do ouvinte”.¹⁴⁴

Percebe-se a necessidade de destruição do ego obstrutivo para a fruição da vida dos prazeres das emoções. “Todos nós (sabendo dizer Sim) teremos de aprender a dizer Não – isto é, Não a tudo que possa obstruir a realização do nosso plano”.¹⁴⁵ Cage escreveu sobre as qualidades da vida altamente consideradas pelo artista plástico Morris Graves (1910-2001):

que / ela flui, continuidade; que lá é concentração, sem / interrupções; privacidade, todo / caminho para o segredo; os mistérios da consciência (ele acha o ego / entediante), vida como karma e maya.¹⁴⁶

Em Graves encontra-se a “liberdade dos gostares e / desgostares, o repentino senso de / identificação, o espírito / da comédia”.¹⁴⁷ Neste momento, há um mundo real de natureza mágica, irreal:¹⁴⁸ um mundo de emoções inerentes ao ser. Suzuki reconheceu paralelos entre o Zen e o existencialismo no que diz respeito ao pessimismo e ao otimismo – Cage se considerava otimista e, a propósito, não se interessava pelo existencialismo.¹⁴⁹

...37 certo”; Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, p.159.

143. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.237

144. *Ibid.*, p.103

145. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, ANTEPAPÓ, p.xxvi. Maiúsculas no original.

146. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Series re Morris Graves*, p.118

147. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.147

148. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Series re Morris Graves*, p.118

149. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.30

Andando por matas na caçada aos cogumelos, John Cage percebeu com facilidade a *estrutura* em certas espécies. “Uma estrutura particular – ou uma arte particular!”, desta forma colocando *estrutura* e *organização* como elementos muito relevantes de sua arte. “Mas se você observar tudo, durante o dia todo, todas as experiências que tem, não pode mais falar sobre organização! Então arte ou estrutura fica borrada ...”¹⁵⁰ A ausência de estrutura pode borrar a distinção entre arte e vida, consequentemente fazendo com que o compositor não sinta mais a necessidade de estrutura musical. “Um indivíduo pode ouvir sons / como música (gostar da vida) estando ou não em um / concerto.”¹⁵¹

Ananda Coomaraswamy (1877-1947), advogada e estudiosa da cultura indiana com que John Cage teve contato e se influenciou, argumentava contra valores da originalidade e da auto-expressão, que prevaleceram na história da arte ocidental. Além disso, considerou fetiche a autonomia separadora da arte e vida.¹⁵² Ela aponta uma função tradicional do artista de “imitar a natureza em sua maneira de operação”. Este pensamento conduziu Cage a uma opinião de que “a arte muda por que a ciência muda - ou seja, mudanças na ciência dão aos artistas diferentes entendimentos de como a natureza funciona”.¹⁵³

Com o pensamento Zen do “fluxo de volta à não-organização, isto é, sons voltados como tais, para e em si mesmos,¹⁵⁴ encontra-se o músico incluindo, em sua obra, som e silêncio, intenção e não-intenção, organização e desorganização (melhor entendida como organização não-intencional). Esta idéia de sons independentes, na qual a música abdica da necessidade de continuidade e cadenciação e torna cada som inteiro por si só, forma pluralidades de situações

150. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.45

151. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.171

152. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, William BROOKS, *Music and society*, p.234

153. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.50

154. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.201

e percepções. Cage diz: “É a situação do Eu: cada um é esse Eu. Isso é o que quero dizer por uma ‘situação subjetiva’”¹⁵⁵, como um jogo sem jogadores.¹⁵⁶

À mesma época em que descobria o Zen, John Cage aprofundava sua erudição em cogumelos.

Betsy Zogbaum perguntou a Marian Powys Grey se ela conhecia a diferença entre os bons cogumelos e os venenosos. “Creio que sim. Mas imagine, querida, como a vida seria chata sem uma certa incerteza”.¹⁵⁷

O poeta concretista brasileiro Augusto de Campos (1931-) teve contato próximo com John Cage. Esclarece que amor de Cage por cogumelos “não tem nada a ver com drogas”, e que a utilização do acaso, neste caso, pode levar à morte: alguns cogumelos são venenosos.¹⁵⁸ Uma vez, Cage ficou doente por accidentalmente comer um desses cogumelos, e somente após doze horas se recuperou.

Falando dos tempos *hippies* da sociedade jovem americana, movimentos de contracultura (*flower power*), John Cage considerou:

Foi perigoso. Ainda é. Somos continuamente alertados. Mais ainda, mesmo que demos nossas vidas, nossas ações pareceram superficiais. Ou seja, estamos vivendo mais do que retornando. A premissa foi que opositos são intimamente conectados. Se fôssemos começar de novo, começariámos com algo mais (uma constelação de idéias).¹⁵⁹

Cage foi bastante perguntado sobre experiências alucinógenas, se as teve, se usou drogas etc.. Em um mesótico com as palavras “AMANITA MUSCARIA”, cogumelo de propriedade psico-ativa, contou ter certa vez recebido um cartão postal, de pessoas desconhecidas, que gostariam de saber se ele seria capaz de extrair “poderes” deste

155. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.235; maiúsculas no original

156. *Ibid.*, p.16

157. *Ibid.*, p.20. Não encontradas referências biográficas de Betsy Zogbaum nem Marian Powys Grey

158. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, Prefácio, p.xvii, Augusto de Campos citando Cage

159. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.22

160 O músico disse não poder ajudar: nunca usou cogumelos deste tipo. Cage opõe-se aos alucinógenos, pois estes focam a atenção. Ele bebia vinho e era um fumante inveterado.¹⁶¹ Largou o cigarro por volta de 1974, quando se propôs a ridicularizar o ato de fumar. “Eu pensei em mim como duas pessoas, (...) sempre que [uma] pegava um cigarro, a [outra] começava a rir, e não parava até que [se largasse o cigarro]”.¹⁶²

Com maconha e haxixe não encontrou efeito algum, mas reconheceu que os entorpecentes afetavam as pessoas à sua volta. Considerava que LSD podia acordar a criatividade, mas que outras drogas podiam levar ao suicídio. Escreveu que, para a sociedade, a maconha é melhor do que o álcool, pois a primeira teria o efeito de acalmar pessoas jovens, “comumente [produzindo] idéias interessantes” – diferente do álcool, que não é visto com “senso de fraternidade e não-possessão que muito hippies parecem conseguir com maconha”.¹⁶³ “As pessoas que usam maconha e LSD / (...) não dão bola às / convenções de se cumprimentarem ou / de se despedirem.”¹⁶⁴

Temos a impressão de que não estamos aprendendo nada, mas à medida que os anos passam, descobrimos mais e mais cogumelos e vemos que os nomes que os acompanham começam a cutucar nossas cabeças.¹⁶⁵

Os cogumelos permitiram a John Cage entender os dizeres de Suzuki de que “não há vida Zen exceto fora da cidade”¹⁶⁶. A aventura de encontrar cogumelos é, para Cage, como fazer novas descobertas importantes.¹⁶⁷ Em suas caminhadas por bosques, carregava cadernos

160. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.181

161. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.14

162. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.189, nota de rodapé

163. *Ibid.*, p.188

164. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.62

165. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.84

166. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.188

167. *Ibid.*, p.26, em letras pequeníssimas, complementado com “Não mais mencionamos tempo”.

onde anotava idéias. Pode-se encontrar muitas analogias entre o pensamento do compositor acerca de música e de cogumelos, como é o caso originário da *estrutura*, encontrada em certas espécies de cogumelos, por exemplo. Cage escreve: quanto mais se sabe de cogumelos, menos certo se sente de identificá-los. “Cada um é próprio. Cada cogumelo é o que é – seu próprio centro. É inútil fingir conhecer cogumelos. Eles escapam à erudição.”¹⁶⁸

Guy Nearing nos / contou que é uma boa idéia quando
caçando / cogumelos ter um objetivo agradável, uma /
cachoeira por exemplo, e, tendo chegado / nela, voltar /
por outro caminho. Quando, no entanto, somos obrigados
/ a ir e voltar pelo mesmo caminho, / retornando
encontramos / cogumelos que não havíamos notado
saindo.¹⁶⁹

O compositor não concebe a arte como escape da vida, isto seria sem sentido. Aprendeu através do hexagrama da Graça, no *I Ching*, uma arte vista como “uma luz brilhando no topo de uma montanha, penetrando até um certo tanto a escuridão ao redor”. Assim, a arte não responde a questões importantes, pois estas seriam “perguntadas no escuro onde a arte não penetra. (...) Isto significa que estamos tentando identificar a vida com arte, e começamos no escuro. Um artista que não busca a luz se torna um ouvinte”.^{170 171}

Quando Gandhi foi perguntado o que pensava da civilização ocidental, disse: “seria bom”.¹⁷²

168. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.188

169. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, p.137

170. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.14

171. No *I Ching*, o hexagrama 22, PI - A Graça: ☰, representa, na verdade, Fogo queimando ao pé da Montanha. Houve um engano de John Cage ao dizer que o Fogo fica no topo da Montanha. Cf. Tom RISEMAN, *Introdução ao I Ching: A história e a utilização do mais antigo sistema de adivinhação*, p.36

172. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.21, original em negrito.

A velha lagoa,
Um sapo pula dentro,
Plop!¹⁷³

Na Ilha Yap, fungos fosforescentes são usados como ornamentos de cabelo em danças ao luar.¹⁷⁴

A areia na qual as pedras de um jardim japonês se dispõem é também algo.¹⁷⁵

Uma refeição sem cogumelos é como um / dia sem chuva.
Criado como um / metodista, nunca tomei drogas. / Quando um físico me disse que eletrodos perto / do meu ouvido me tirariam a sensação de / equilíbrio ou que, se eu estivesse voando pelo espaço / e a cápsula virando, eu ia pensar que / meu equilíbrio era normal, eu fiquei / fascinado. Perguntando a Duchamp por que eu aceitava / a eletrônica enquanto recusava a química, ele disse: / “Não é contra a lei”.¹⁷⁶

É a respiração Brahman que produz / mudanças na civilização? Kaliyuga. Exalação. Fazendo / assuntos piores. Quando vai / Brahman inalar?¹⁷⁷

Apenas um monge no monastério o mais velho escreveu um poema mas ele ficou acordado a noite toda deliberando nisto. Os outros monges não tentaram porque estavam certos que o mais velho ganharia. Quando seu poema finalmente saiu, ele disse: Continuidade toma lugar espontaneamente e coisas se dão ao mesmo tempo. Tudo isso é correto e verdadeiro: não há necessidade de preocupação com, digamos, entonação, contraponto, escalas, ir e vir; e, então, quando?¹⁷⁸

173. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *More Satie* (Koan de BASHO), p.93

174. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.25

175. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.55

176. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, DIÁRIO: *COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.60

177. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Series re Morris Graves*, p.118

178. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, ...44

CAPÍTULO V – PEÇAS DIVERSAS

MÉTODOS DE COMPOSIÇÃO

Eu não sou um criador de tempo. Gosto de estar subordinado a ele. Só um músico é um criador de tempo . . . A música primeiro. Eu não poderia me mexer sem música. Eu não poderia me mexer sem uma razão, e a razão é a música. Meus músculos só se movem quando comparece o tempo.¹⁷⁹

É correto considerar John Cage um músico experimental. Em seus próprios termos, música experimental significa imprevisibilidade, despreocupação com justificativas. Nada é conseguido nas performances, pois a música experimental não pode ser entendida como

...43 *Words and writings*, p.97 apud. Cage 1954, p.176. Sem vírgulas no original.

179. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, Prefácio de DAQUI, PARA ONDE VAMOS?, p.91, citando George Balanchine (1904-1983), coreógrafo Russo-Americano.

objeto no tempo.¹⁸⁰ Neste gênero musical, não há arranjo das coisas em ordem, o que seria a função das utilidades. “Muito simples, estamos facilitando os processos para que qualquer coisa possa acontecer.”¹⁸¹ A música experimental, de pesquisa, não permite que se saiba do resultado final com antecedência.¹⁸²

No final de 1930, a atenção de Cage voltou-se para a música de percussão e especificamente para o potencial musical do ruído – um concernimento duradouro ao longo de toda sua carreira; atração por algo que ele denominou “all-sound-music-of-the-future” (“todo-som-música-do-futuro”).¹⁸³

Suas primeiras composições, entre 1935 e 1940, tinham as lições de Schoenberg como pano de fundo; uma noção de variação como sendo de fato repetição. Assim, Cage não viu utilidade na variação, e acumulou repetições, gerando músicas motívicas. “Todos os meus primeiros trabalhos para percussão, também minhas composições para piano, contém sistematicamente grupos repetidos de sons ou durações.”¹⁸⁴

Em meados anos 40, John Cage tentou fundar um Centro de Música Experimental, onde compositores colaborariam com engenheiros de som, mas não obteve sucesso com o projeto. Mesmo assim, teve a oportunidade de trabalhar com aparelhos de efeitos sonoros em uma estação de rádio de Chicago. Neste período compôs *Imaginary Landscape №. 2 (Paisagem Imaginária №. 2, 1940)* e *Imaginary Landscape №. 3 (Paisagem Imaginária №. 3, 1942)*.

A *Imaginary Landscape №. 1 (Paisagem Imaginária №. 1, 1939)* projetada para alto-falantes, deve ser ouvida no rádio ou como gravação. É “uma peça de proto-músique concrète,

180. Cf. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.32 *apud.* Cage, 1974, p.35

181. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.25

182. *Ibid.*, p.50

183. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.69

184. *Ibid.*, p.67 *apud.* Cage 1981, p.37

mas naturalmente, como naquele tempo não havia fita, os instrumentos foram gravados como freqüências constantes e variáveis (até então existentes para pesquisa de áudio), chimbal e corda de piano (piano de cauda mutado manualmente de Henry Cowell).” Foi utilizada em dança.¹⁸⁵

Imaginary Landscape №. 2 faz uso de alarme eletrônico e rádio de bobina aérea conectado em uma pick-up fonográfica (vitrola) amplificada por um alto-falante. A bobina, tocada com a unha pelo intérprete e percutida com uma algema, produz efeitos surpreendentes.¹⁸⁶

Imaginary Landscape №. 3 utiliza “oposições rítmicas complexas todas em duros instrumentos sonoros combinados com gravações de geradores de ruídos, sons elétricos glissandos, alarmes insistentes, trovoadas de coisas quebrando e rugidos, e uma estrutura rítmica na qual as relações numéricas sugerem desintegração”.¹⁸⁷

Em um artigo para a *Darmstädter Beiträge* chamado *History of Experimental Music in the United States (História da Música Experimental nos Estados Unidos, 1959)*, John Cage contrasta suas influências européias com aquelas experimentais que aconteciam ao mesmo tempo em seu país. Faz o lado europeu, privilegiando Edgar Varèse (1883-1965) e ruídos sobre questões de dissonância e consonância de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky (1882-1971) – então proclamando Henry Cowell como seu mentor e predecessor à ambos (Varèse e ruídos). Também distingue a “indeterminação européia” de seus colegas compositores Boulez e Stockhausen.¹⁸⁸

Anteriormente, pessoas imaginavam que música primeiro existia na mente das pessoas – e em particular, na mente

185. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.128

186. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.75

187. *Ibid.*, William BROOKS, *Music and society*, p.218, apud. Cage 1948a, pp.39-40

188. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Christopher SHULTIS, *Cage and Europe*, p.39 apud. 1959, p.71

do compositor. Era escrita e deveria ser ouvida *antes* de se tornar audível. Ao contrário, eu acredito que *nada* é ouvido *antes*. (...) Eu nunca pus em minha mente qualquer ideia de tornar perfeitos os sons, nem qualquer compromisso em melhorar a raça sonora. Eu simplesmente mantenho meus ouvidos abertos.¹⁸⁹

O trabalho de John Cage funciona como algo exterior a ele. Suas músicas não são “seres humanos”. “Se, por exemplo, você decidisse chutar a mim e ao meu trabalho, você teria, não teria, duas ações para fazer e não apenas uma?” Quanto mais o compositor se larga no trabalho, mais produtivo ele se torna.¹⁹⁰

Cage apresenta quinze aspectos técnicos de sua identidade composicional em *Composition in Retrospect* (*Composição em Retrospecto*, 1981): *método, estrutura, intenção, disciplina, notação, indeterminação, interpenetração, imitação, devoção, circunstâncias, estrutura variável, incompreensão, contingência, inconsistência e performance.*¹⁹¹ Segundo o historiador Williams Brooks¹⁹², o compositor trouxe disciplina ao caos composicional, criando categorias de técnicas, comportamentos e decisões, para que o processo inteiro pudesse ser articulado como uma série de passos discretos, atividades paralelas e questões respondíveis.¹⁹³

John Cage utilizou uma derivação do sistema dodecafônico com uma liberdade diferenciada em *Sonata for Two Voices* (*Sonata para Duas Vozes*, 1933), na qual, aos primeiros cinco compassos, ocorrem todas as vinte e cinco notas, de duas oitavas, antes de uma repetição de tom.¹⁹⁴

Com Henry Cowell, o compositor descobriu o “contraponto dissonante”, técnica onde a

189. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.77

190. *Ibid.*, p.25, negrito no original

191. Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, Pós-Cage*, p.127

192. Não encontradas datas biográficas.

193. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.144

194. *Ibid.*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.64

dissonância, ao invés da consonância, serve de norma: consonância sendo resolvida pela dissonância. Isto também se aplica à melodia e ritmo. Uma “melodia dissonante” consiste de variações rápidas de valores rítmicos (ou compassos), com intervalos dissonantes mais comuns do que intervalos consonantes. Dissonâncias rítmicas existem entre as partes através de sincopações desalinhadas e ritmos cruzados (como três contra dois ou quatro contra três).¹⁹⁵

A peça *ASLSP* (1985)¹⁹⁶ é escrita para piano ou órgão solo e deve ser tocada o mais devagar possível.¹⁹⁷ Atualmente, em uma das mais antigas igrejas da Alemanha, St. Burchardi, construída em 1050, um órgão Blockwerk de 1361 toca esta peça. A execução se iniciou em comemoração ao 89º aniversário de John Cage, em 5 de setembro de 2001, mas o primeiro som só apareceu em 5 de fevereiro de 2003. A primeira mudança de tom ocorreu em 5 de julho de 2004. O final da performance será em 2639, completando um total de 639 anos de duração. No momento restam 19999107517 segundos para o final desta música.¹⁹⁸

Em *Signals (Sinais,* 1978) Gordon Mumma (1935-), David Tudor e John Cage tocam independentemente, mas ao mesmo tempo. Sem nenhum plano-geral, mantém-se a liberdade de cada um formar seu próprio plano individual, diferente dos outros dois. “Cada um de nós tem confiança suficiente nos outros dois para saber que irá funcionar. E eu acho essas performances bem interessantes.”¹⁹⁹

Musicircus foi produzido na Universidade de Illinois em 1967, no Centro Musical Braun, um grande prédio que abriga o departamento de música. A peça é um convite para músicos e performers comparecerem a um determinado local, em uma determinada faixa de tempo, com

195. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.64-65

196. ASLSP é uma sigla para “As SLow aS Possible”: “Tão Devagar Quanto o Possível”. Cf. Organ²/ASLSP, <http://www.john-cage.halberstadt.de>. Acesso em 2005.

197. Cf. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.244

198. Cf. Organ²/ASLSP, <http://www.john-cage.halberstadt.de>. Acesso em 2005.

199. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.127

seu instrumento, ou banda. Todos devem tocar como quiser, o quanto quiser, ao mesmo tempo.²⁰⁰ “Em um *Musicircus*, você tem o direito de juntar todos os tipos de música que são ordinariamente separadas. Não mais nos preocupamos com o que lá deve ser ouvido, por falar. Não é mais uma questão de estética.” Pode haver um organizador, “mas é melhor se houver vários!”.²⁰¹

A música nos capacita a viver num mundo de sonho, afastados da situação em que estamos realmente (assim como os olhos dos amantes da música, fechados ou lendo partituras).²⁰²

Semelhantes à escrita de ideogramas ou à pinturas abstratas modernas – e contemporâneas –, as partituras de John Cage muitas vezes deixam de representar sons, tornando-se indicações de tendências de movimento.²⁰³ Isto é um dos aspectos de sua indeterminação composicional. Partituras ganham configurações visuais diferenciadas, exigindo do intérprete a determinação final.²⁰⁴ Cage utiliza um exemplo ilustrativo deste tipo de procedimento, encontrado da peça *Projections* (*Projeções*, 1950) de Morton Feldman: em papel gráfico, há indicações sobre altura – agudo, médio ou grave –, e o “executante é / livre, na / hora da / execução, para / tocar qualquer nota / dentro do registro / indicado”.²⁰⁵

As transparências de *Solo for Piano* (*Solo para Piano*, 1957) consistem de linhas e pontos que são sobrepostas.²⁰⁶ “As 5 linhas são: freqüência mais grave, estrutura de sobretons mais simples, maior amplitude, duração mais curta, e ocorrência mais cedo dentro de um tempo definido. Perpendiculares entre pontos e linhas dão as distâncias para serem medidas

200. Cf. Marjorie PERloff e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.41

201. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.52

202. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, MOSAICO, p.44, citando Arnold Schoenberg

203. Cf. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.98

204. *Ibid.*, p.26

205. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, CONFERÊNCIA NA JUILLIARD, II, p.102

206. Ver ilustração 13, em Anexos

ou simplesmente observadas.” Em outras palavras, a distância entre linhas e pontos determinam, de acordo com o critério pessoal do intérprete, questões de freqüência, sobretons, amplitude, duração, e quando os sons começam. As instruções finais dizem: “Para qualquer número de intérpretes; qualquer tipo e número de instrumentos” (apesar do nome da peça).²⁰⁷

O *I Ching* serviu de mecanismo primário essencial com o qual o compositor gerou suas composições de 1951 adiante.²⁰⁸ Em *Cheap Imitation (Imitação Barata*, 1969), perguntou ao oráculo quantos instrumentos deveriam tocar cada uma das frases. Por exemplo, havendo quatorze instrumentos definidos, o *I Ching* poderia dizer-lhe para utilizar seis. Destes seis em quatorze, consultou o *I Ching* para saber quais seriam os seis instrumentos. A quantidade de notas da frase, a maneira com que seriam tocados, o alongamento ou encurtamento de cada nota e suas durações (e outros parâmetros) também foram definidos com este procedimento. Houve apenas um elemento “livre”, um único parâmetro não decidido por operações de chance: a escolha dos registros. A composição é embasada na peça *Socrate* (1918) de Erik Satie.²⁰⁹

Quando escreveu *Imaginary Landscape №. 4*, para doze rádios, teve o propósito de “aumentar a imprevisibilidade já inherente na situação do lance de moedas. Chance, para ser preciso, é um pulo para fora da preferência pessoal de uma pessoa. Uma vez feito, esquecido.”²¹⁰

Nos anos 60, Cage encontrou a possibilidade de diversos graus de indeterminação, com a automatização dos lances de *I Ching*. O primeiro programa de computador responsável por

207. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Christopher SHULTIS, *Cage and Europe*, p.34

208. *Ibid.*, David W. PATTERSON, *Cage and Asia: history and sources*, p.51

209. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.144

210. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Cage and Asia: history and sources*, p.57 apud. Cage 1954, pp.162-163

esta sorte foi escrito por Ed Kobrin²¹¹, para uso na composição de *HPSCHD*.²¹² Inscreveu-se o comportamento do som (envelope dinâmico) em um dos cartões do *I Ching* e obteve-se o resultado por programação computacional.²¹³ Esta foi a primeira peça na qual este sistema recebeu larga escala, já que o *I Ching* fora automatizado. Antes disso, Cage não utilizava tantas diretrizes a serem determinadas por acaso. O compositor deixou de lançar as moedas.²¹⁴

O *I Ching* teve o prazer de ser “computadorizado” (um aumento de vantagens) e modéstia à parte, recurso para uma sabedoria antiga.²¹⁵

Desde então foi guardado um estoque de impressos por computador, cada página contendo vários hexagramas do *I Ching*. Para fazer uma escolha era consultado o próximo e riscado aquele utilizado. Copistas do compositor podiam gerar partituras através de suas instruções criptografadas, que essencialmente notavam a utilização do *I Ching* e suas implicações resultantes na partitura.²¹⁶

Atlas Eclipticalis (1961) combina estes métodos descritos com a sobreposição de páginas pentagramadas em mapas astronômicos. Os mapas foram transferidos para papel transparente e, então, sobre o papel de música, os pontos celestes puderam ser lidos como notas.^{217 218}

A estrutura de *Etudes Australes* (1974) é espacial: em performance, o espaço e o tempo devem preservar uma correspondência proporcional, para que a música “‘soe’ como ‘parece’. (...) Porém, como em viagens espaciais, às vezes surgem circunstâncias quando há

211. Não encontrados dados biográficos.

212. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.138-140

213. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.142

214. *Ibid.*, p.143

215. *Ibid.*, p.18

216. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.138-140

217. Cf. Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*, p.164

218. Ver Ilustração 11, em Anexos

necessidade de ‘mudar de marcha’ e ir, como pode ser o caso, mais rápido ou mais devagar.”²¹⁹

O compositor passava a trabalhar com o que chamou de estruturas rítmicas *macromicrocósmicas*, “caracterizadas por um todo / tendo tal número de / unidades que cada unidade tem de medidas”²²⁰.²²¹ A série de peças *Sonatas and Interludes* exemplifica aplicações sofisticadas destas técnicas estruturais rítmicas.²²²

First Construction (In Metal), tem simetricamente uma mesma proporção na macro e na micro estrutura: ou seja, um determinado número de partes, cada uma com o mesmo número de compassos. Já a estrutura rítmica de *Second Construction (Segunda Construção, 1940)* consiste de 16 x 16 compassos com uma proporção de 4 : 3 : 4 : 5. A macroestrutura não segue inteiramente esta proporção, e a microestrutura também se desfaz da proporção ao longo da peça, re-emerge apenas nos dois grupos de dezesseis compassos finais.²²³

Em *Metamorphosis (Metamorfose, 1938)* há uma divisão da linha do tempo em células estáticas que podem ser ouvidas. John Cage utilizou uma série como base para a repetição dessas células. A série não é ouvida, mas “está na base do que é ouvido”.²²⁴

Na primeira apresentação da peça *33 1/3* (1969) havia uma dúzia de fonógrafos (toca-fitas) e quase duzentos e cinqüenta gravações em mãos. Quando o público entrou no hall, não encontrou assentos. Sobre mesas, em volta da sala, dispunham-se pilhas de gravações. Os

219. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.138-140

220. “Measures” no original, também pode ser traduzido como “compassos de música”. Em *Mureau*, John Cage se refere a ambos os termos “measure” e “ruler” (“compasso” ou “medida”, “réguia” ou “regramento”). - Cf. *LP Dial-A-Poem Poets: Biting off the Tongue of a Corpse (Giorno Poetry Systems, 1975)*, áudio em http://ubu.wfmu.org/sound/dial_a_poem_poets/corpse_12_cage.mp3. Acesso em 2005.

221. Cf. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.160

222. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. BERNSTEIN, *Music I: to the late 1940s*, p.83

223. *Ibid.*, p.74

224. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.37

alto-falantes estavam distribuídos pelo espaço. Logo se tornou óbvio que a platéia, para ouvir música, teria de colocar as fitas para tocar. Cage procurava uma maneira de interação com o público. “Mas não quero que pessoas se sentem ao piano se não o estudaram. Por outro lado, pode-se deixar todo mundo operar um fonógrafo.”²²⁵

Variations V é uma peça onde John Cage utiliza um sistema dependente de movimentos do corpo para ativação. O palco consiste de fotocélulas, antenas capacitadoras e luzes. Conforme dançarinos se movem, interrompem fechos de luz que chegam às fotocélulas, e as antenas reagem de acordo com a distância entre os dançarinos e com a quantidade de dançarinos.²²⁶ Tudo isso gera sinais eletrônicos que são enviados à uma mesa com fitas (*tapes*), que disparam conforme os movimentos no palco.²²⁷

Parece uma caçada maluca: examinar o fato da composição musical à luz das *Variations V*, vendo composição como atividade de um sistema sonoro, seja construído de componentes eletrônicos seja de “componentes” que a cabeça pode comparar (escalas, controles interválicos, etc.).²²⁸

Neste caso a partitura surgiu após a peça, como uma reportagem da performance. Mesmo assim, ganhou especificações peculiares: foi obtido, por lance de moedas do *I Ching*, quantas anotações deveriam se estipular (obtendo-se 35) e quantas palavras teriam cada anotação (obtendo-se 5). Então Cage encarou “o problema de escrever [trinta e cinco anotações de] cinco palavras sobre *Variations V* que serviriam de auxílio para alguém que quisesse interpretá-la (...) e esta é partitura.”²²⁹

Foi uma tentativa de expelir música, assim como quando mandamos as crianças para fora de casa para que brinquem então os crescidos podem terminar o que

225. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.169

226. Ver ilustrações 15 e 16, em Anexos

227. Cf. Michael NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond*, p.97-98

228. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p.22

229. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.21

estavam no meio de fazer²³⁰.²³¹

A peça *Variations VII* (1966) utiliza ventilador, batedeira, sons do corpo (coração, estômago, roupas etc.), bandas de rádio e televisão, osciladores e geradores de pulso.²³²

Os concertos de John Cage tomavam forma de happenings; o que se conhece a repeito de happenings, hoje, teve origem por aí: eventos onde não há apenas música, mas dança, teatro e outras performances também o integram, em uma multiplicidade de artes e mídias – a origem também da multimídia.²³³

Ao segundo ano de composição de *HPSCHD* houve uma recompilação dos dados gerados pelo computador, sua transcrição em “manuscritos” e um arranjo de detalhes específicos para um concerto em uma sala circular, rodeada por um corredor de paredes de vidro. Pela grandeza do lugar, pôde-se projetar filmes de vários pontos ao mesmo tempo. A música foi planejada de acordo com a divisão da oitava musical em partes iguais – cinco a cinqüenta e seis subdivisões por oitava. Isto se assemelhou, para John Cage, a um microscópio. Buscou-se nos arquivos da NASA²³⁴ cerca de quarenta filmes telescópicos e de viagens espaciais, para as projeções. Também obteve-se cerca de cem desenhos animados. Adicionalmente aos oito projetores de vídeo, mais oitenta canhões de slides e cerca de oito mil figuras, muitas de viagens espaciais e outras de formas biomórficas, figuras de tinta, detalhes de formas complexas ou abstratas etc.. Tema central: viagem interplanetária. O público podia se mover livremente. Cada uma das cinqüenta e duas fitas de áudio diferentes, ligadas a canais independentes de alto-falantes, posicionava-se pelo perímetro da sala. Ao

230. "in the midst of doing"

231. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.15

232. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Leta E. MILLER, *Cage's collaborations*, p.162

233. Palestra de Beatriz ROMAN

234. National Aeronautics and Space Administration: Aeronáutica Nacional e Administração Espacial, dos Estados Unidos. Cf. <http://www.nasa.gov/>.

centro da instalação, em um amplo espaço, sete cravos em plataformas independentes. Neles tocavam-se peças, selecionadas ao acaso, de Mozart, Bach, Schoenberg e outros.²³⁵ Perto desses cravos, o artista plástico Calvin Sumsion²³⁶ montou telas semi-transparentes que interagiam com diferentes imagens, dos projetores, em outras telas. O som dos cravos enchia o espaço por sete alto-falantes. “Algumas pessoas do público começavam a dançar espontaneamente, adicionando sua própria teatralidade para o todo teatro global que lhes foi dado”.²³⁷

Em um outro concerto, John Cage utilizou eletrodos na cabeça de Alvin Lucier, gerando ondas alpha a partir do movimento das pálpebras ou outros movimentos. A atividade cerebral era emitida por diversos alto-falantes, situados pelo quarto, instalados junto a objetos ressonadores – tambores, gongos ou latas de lixo, o que resultou em uma grande diversidade de sons. Alto-falantes diferentes soavam distintamente a partir do mesmo estímulo neural, por causa da diferença em ressonância. O compositor relata que o público impressionou-se pela atmosfera de “participação mística” envolvida na performance.²³⁸

Sobre sua composição silenciosa, John Cage salienta que não foi a única. 4'33'', uma peça em que um ou muitos músicos não fazem som algum, teve também uma nova versão, com sua redução para um minuto. Uma segunda, 0'00'' (1962), representa que “uma obrigação voltada a outros precisa ser tomada, de maneira parcial ou completa, por uma única pessoa”. Há ainda uma terceira, que envolve juntar pessoas para jogar um jogo com amplificação de som. “Uma partida de cartas ou xadrez, ou qualquer jogo, pode se tornar um distinto – outro essencialmente silencioso – trabalho de arte.”²³⁹

235. Cf. Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*, p.173

236. Não encontrada data biográfica.

237. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.194-195

238. *Ibid.*, p.221

239. *Ibid.*, p.210

Apesar da escolha de uma situação de jogo para essa última, a música de John Cage não deve ser encarada como um jogo. Não há satisfação com a idéia de jogo enquanto regras ou medições, pois isto para ele conotaria a separação entre o mundo dos jogadores e o resto do mundo. Regras interessam ao compositor pelo fato de não serem constantes, por se poder mudá-las ou eliminá-las. Um jogo depende que se siga regras. “Mas primeiro de tudo, aceitá-las. É por isso que em meu trabalho, quando você vai direto a ele, não tem nada com jogos. Eu prefiro invenção.”²⁴⁰ Cage refere-se ao filósofo Immanuel Kant (1724-1804), dizendo que a arte nos permite “obter prazer em nossa capacidade de estabelecer livremente a lei moral diante de nós”. Assim, coloca a arte, a priori, como um “jogo de liberdade, necessidade e propósito (...) Especificamente, para Kant, a obra de arte é livremente organizada em ausência de regras (Kant se refere a isto como ‘genial’).”²⁴¹

Nós jogamos jogos à / tarde (gamão, às vezes / xadrez) e, quando é possível, / xadrez tarde / da noite. Nas / férias, depois do café da manhã, jogamos / todo o dia: xadrez, gamão, / dominós. Na Cabeça do Nag (os / Benson) eu ganhei um / campeonato de / gamão (tenho / certificado para provar isto).²⁴²

Outra peça que envolve uma partida de jogo chama-se *Reunion* (1968).²⁴³ Esta montagem foi um trabalho colaborativo em que sons se ativavam por movimentos de peças em um tabuleiro de xadrez. John Cage, Marcel Duchamp e sua esposa, Alexina (Tenny) Duchamp (1906-1995), jogaram xadrez em uma mesa conectada a sessenta e quatro foto-resistores, construídos por Mumma, Tudor, David Behrman (compositor, 1937-) e Lowell Cross (compositor, 1938-), o qual também desenhou o circuito. Os jogadores forneciam saídas de som mas não tinham controle sobre o que chegava aos alto-falantes. As trinta e duas casas

240. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.210

241. Cf. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*, p.192

242. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.165

243. Ver ilustrações 17 e 18, em Anexos

cobertas com peças iniciais começam desligadas; não transmitem sinal pelos alto-falantes. Quando suas peças se movem para fora delas, o som é emitido. As outras trinta e duas casas operam de maneira oposta: ficam desligadas quando não cobertas. Portanto, o trabalho começa em silêncio e notavelmente ganha intensidade sonora conforme as casas exteriores são descobertas e as interiores cobertas. Quando as peças começam a ser removidas do tabuleiro, a densidade sonora gradualmente se reduz também, mas não ao silêncio; pois as trinta e duas casas originais nunca ficam cobertas novamente.²⁴⁴

A respeito de alguns títulos: *4'33''* é a primeira peça de John Cage a utilizar números fracionários referentes à duração. Outras são *59½ for a String Player*, (*para um Tocador de Cordas*, 1953) *34'46.776'' for a Pianist* (*para um Pianista*, 1954), *31'57.9864'' for a Pianist* (*para um Pianista*, 1954), *26'1.1499'' for a String Player* (*para um Tocador de Cordas*, 1955) e *27'10.554'' for a Percussionist* (*para um Percussionista*).²⁴⁵

Após a utilização da micro-macro-estrutura, Cage passou a considerar estruturas variáveis, associadas especificamente a agrupamentos de tempo (*time-brackets*): “Esses agrupamentos de tempo / são usados / em partes / partes para os quais não há partitura não há relação fixa / . . . / música as partes dos quais podem mover com respeito a / cada / um / Não é inteiramente / estrutural / mas é ao mesmo tempo não / inteiramente / livre”.²⁴⁶

Quanto à execução e interpretação de sua obra em geral, Cage explica que *escrita*, *performance* e *escuta* distinguem-se entre si. O esquecimento da relação entre estes processos é conseguida por ele através de uma escrita despropositada. “Para haver uma conexão, eu teria de subir ao palco e começar a escrever na sua frente. Foi o que fiz ontem à tarde!”²⁴⁷

244. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Leta E. MILLER, *Cage's collaborations*, p.162-163

245. Cf. Vera TERRA, *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*, p.102

246. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.145 apud. Cage 1988a, pp.35-36, sem pontuação no original

247. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel*

Ao visitar um artesão de potes no Japão, sentado na roda, o compositor ouviu: “Não estou interessado em resultados. Só estou interessado em prosseguir”. Cage comenta que a música não intencional quer esclarecer ao ouvinte que a audição musical “é sua própria ação”. “Música, por assim dizer, é dele [do ouvinte], mais do que do compositor; pois o compositor não esteve na mesma posição que ele”.²⁴⁸

Portanto, torna-se possível ouvir qualquer som como música. Cage ilustra este pensamento com uma situação: ao entrar em um elevador, todos os sons pareceram incrivelmente belos, como uma linda música. Os sons teriam levado a mente a “repetir definições de arte e música que se encontram em dicionários obsoletos”.²⁴⁹

Mesmo que você não tenha pensado que aquilo era música, você teria de admitir que o recebeu através dos ouvidos, não através dos olhos, nem o sentiu com as mãos, nem andou por dentro da coisa. (...) Arquiteturalidade da música é hoje uma possibilidade técnica e uma fato poético.)²⁵⁰

Quando John Cage primeiro apresentou as 840 repetições de *Vexations* (1893), de Erik Satie, em Nova Iorque com outros pianistas (em revezamento), houve publicidade e muitas pessoas já sabiam o que iria acontecer. No meio das dezoito horas da apresentação, suas vidas mudaram. Ao aplicar esta observação à arte conceitual, percebe-se que “a experiência é sempre diferente do que [se] pensou sobre ela”. As apreciáveis experiências de cada um, “que todos são capazes de apreciar”, são as maiores forças catalizadoras de mudanças. “Mudar e, particularmente, (...) mudar nossas preconcepções”.²⁵¹ “No caso de Satie, [a] simetria definitivamente fornece uma continuidade tranquila”.²⁵²

...57 Charles, p.59-60

248. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.11

249. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, HAPPY NEW EARS!*, p.33

250. *Ibid.*

251. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.153

252. *Ibid.*, p.185

Não jogar só meia
partida, mas jogá-la inteira
(com um ponto de vista que inclua o
do oponente).²⁵³

Mais
e
mais
regras estão escapando nossa
atenção. elas foram
secretamente colocadas no museu.²⁵⁴

conversação
é a partitura na vida.²⁵⁵

a TV vai dominar 50 anos, e depois . . . fim . . . (...). O que virá depois? Em 1970, tocar a sonata ao luar na lua. Humanidade. Ele é um criminoso que conversa (cf. Duchamp). Tecnologia, arte óptica, música, física, filosofia. Imagem do colapso total. Pense de novo. Por volta de 1959-60: Minha nova composição agora é de 1 minuto. (Para o Prof. Fortner). O Título será “Rondó Allegro”, ou “Allegro Moderato”, ou só “Allegretto”. Qual é o mais bonito? Eu uso aqui: Projetor a Cores. Filme 2-3 telas. Strip-tease, cachorro “boxer”. galinha (viva). menina de 6 anos. piano ligeiro. uma TV. / / “arte total”, no significado dado pelo Sr. R. Wagner.²⁵⁶

Jogo permanece interminado. Quem de nós vencerá?²⁵⁷

253. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.55

254. *Ibid.*, p.30

255. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Sixty-One Mesostics Re and Not Re Norman O. Brown*, p.127

256. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, NAM JUNE PAIK: UM DIÁRIO*, p.90, itálicos no original, são Nam June Paik, artista de vídeo americano, nascido na Coréia.

257. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.170

CAPÍTULO VI - TEXTOS E DIÁRIOS

CIBERNÉTICA, ASSUNTOS GLOBAIS

EU ACREDITO QUE O USO DE RUÍDO PARA FAZER MÚSICA IRÁ CONTINUAR E AUMENTAR ATÉ ENCONTRARMOS UMA MÚSICA PRODUZIDA POR VIA DE INSTRUMENTOS ELÉTRICOS QUE FARÃO DISPONÍVEL PARA PROPÓSITOS MUSICais QUAISQUER E TODOS SONS QUE POSSAM SER OUVIDOS.²⁵⁸

A concepção de John Cage requer a mente aberta: para ele, silêncio não significa ausência de som, e sim “o fato da mudança da mente de uma pessoa, para que se interesse pelos sons como são, para ouví-los”.²⁵⁹ Cage alude à Charles Ives: “Como pode haver

258. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Kyle GANM, *No escape from heaven: John Cage as father figure*, p.256 apud. Cage 1961, pp.3-4, maiúsculas no original.

259. John CAGE, *Muerau* (1975), *LP Dial-A-Poem Poets: Biting off the Tongue of a Corpse* (Giorno Poetry Systems, 1975), áudio em http://ubu.wfmu.org/sound/dial_a_poem_poets/corpse_12_

qualquer música ruim? Toda a música é celeste”.²⁶⁰

Sarabhai Mayor²⁶¹, uma musicista com quem John Cage intercambiou ensinos – ela o ensinando música Indiana e ele, em troca, ensinando-a o que aprendera com Arnold Schoenberg –, propunha que este seria o significado da música: algo dado à pessoa “naqueles espaços do tempo quando ela está disposta a permanecer aberta para recebê-la”.²⁶² Música e silêncio convergem para um mesmo significado. Para Mayor, música não representa uma atividade da mente consciente²⁶³, e Cage passa a considerar música uma “consciência coletiva”²⁶⁴; mais ainda, uma questão paralela à integração da personalidade, o “co-ser da mente consciente e inconsciente, Lei e Liberdade, em uma situação aleatória”²⁶⁵. As dualidades se desfazem; às vezes “o silêncio não é mais geralmente perturbante como costumava ser”²⁶⁶; pois ““tudo o que fazemos’ / (todos os sons, ruídos e não-sons incluídos) / ‘é música’”²⁶⁷.

Já opositos devem ser encarados como não-opostos, inclusive caos e ordem.²⁶⁸ Cage explica resloverem-se as dualidades através da filosofia de Buckminster Fuller, pela insistência do número três. Fuller aponta a dificuldade de haver progresso em qualquer pensamento útil sem que se pegue “sempre pelo menos três coisas em consideração de uma só vez”.²⁶⁹ O melhor método para se escapar do número dois, de acordo com Cage, consiste na utilização de operações de chance, “porque isto deixa uma quantidade enorme de coisas

...60 cage.mp3. Acesso em 2005.

260. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.179

261. Datas biográficas não encontradas.

262. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Cage and Asia: history and sources*, p.49

263. *Ibid.*

264. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOÇÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS Piores)*, p.15

265. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *Defense of Satie*, p.78-84, maiúsculas no original

266. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.178

267. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, Prefácio*, p.xvi, Augusto de Campos intervindo da citação de Cage.

entrarem em um único evento complexo”.²⁷⁰

Os textos de John Cage não questionam a impossibilidade ou possibilidade de significado, assumidamente tomam “por fato consumado que significado existe”.²⁷¹ Suas resoluções concluem na utilidade e no trabalho. Cage considera usos, formas de vida, maneiras de tratar a música, linguagem etc.: “Tudo o que usamos é legítimo, desde que usemos. Esta é uma situação de fato. Não há ‘significado’ além desta situação de fato. *Tudo* é possível. Até arte conceitual...”²⁷²

O mundo muda de acordo com onde colocamos nossa atenção. Este processo é viciante e energético.²⁷³

A concepção de tempo, de acordo com o compositor, demonstra que ao se observar o passado e sucessivamente perceber-se o presente, passa-se do prazer à irritação. Isto lhe demonstra o movimento da mente Hindu. “Logo [os Hindus] serão capazes de lidar com computadores, máquinas ciberneticas, (...) melhor do que outras mentes sabem.”²⁷⁴ Ocorre que os trabalhos feitos após 1970 demonstram uma não linearidade, uma dissolução da linha entre passado e futuro; associam-se à “redes²⁷⁵ (informação), com equilíbrio, com aceitação”.²⁷⁶

Eu sinto que não estamos chegando a lugar algum, e isto é um prazer.²⁷⁷

Um aluno de Cage, Dick Higgins (1938-1998), em sua primeira aula, anotou que o compositor falou sobre notação musical: “tanto espaço é igual a tanto tempo. (...) Faz sentir

268. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.9

269. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.93

270. *Ibid.*, p.93

271. *Ibid.*, p.114

272. *Ibid.*, p.154

273. *Ibid.*, p.19

274. *Ibid.*, p.21, negrito no original

275. “Networks”

276. Cf. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, Williams BROOKS, *Music II: from the late 1960s*, p.146

277. Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond, Uma Leitura do Nada*, p.159

que você está pensando no século certo, não faz”.²⁷⁸ Esta é uma idéia primordial em muitas das partituras de John Cage; a exata proporção entre tempo e espaço, a space-notation (notação espacial).²⁷⁹ ²⁸⁰ Admitiu-se a melodia inevitável – “seja o que for, uma coisa segue a outra (Wolff: ‘torna-se uma melodia’)” – e a ausência de espaço entre atividades – expressa em *Variations III* (1962) – e concluiu-se que a notação não trata do “fato-linear bidimensional (ou multiplicidade de tais fatos inter-relacionados)”, e sim de um “campo-fato interminável, sem-início”.²⁸¹ Em um texto sobre o artista plástico Joan Miró (1893-1983), consta: “Espaço. Mesmo perto, há distância”.²⁸²

Os avanços na ciência daquele período cunharam o termo “espaço-tempo” no vocabulário corriqueiro. Para John Cage, desde então “as distinções feitas (...) entre artes do espaço e do tempo são (...) uma hipersimplificação”.²⁸³ Em uma entrevista, o compositor comenta vibrações atômicas da matéria física e as considera música, mesmo que inaudíveis pela tecnologia disponível, na época.²⁸⁴ “Buckminster Fuller (...) descreve o mundo (...) como um todo de esferas entre as quais há um vácuo, um espaço necessário.”²⁸⁵ Observou-se aparelhos eletrônicos que funcionavam sem que estivessem plugados ao sistema: vibrações elétricas por simpatia.²⁸⁶ “átomo / esmagado / faz trovão. / radical / mudança / é portanto simples.”²⁸⁷

Em 1965, Cage, com otimismo, iniciou a escrita de seu *Diary: How to Improve the*

278. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology, The Arts in Dialogue*, p.149; o autor não utilizou ponto de interrogação.

279. Palestra de Beatriz ROMAN

280. Outros compositores também utilizam este tipo de notação. Luciano Berio é um dos principais precursores da notação espacial.

281. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, SERIAMENTE VÍRGULA!*, p.26

282. *Ibid.*, *MIRÓ NA TERCEIRA PESSOA: 8 PROPOSIÇÕES*, p.87

283. *Ibid.*, *HAPPY NEW EARS!*, p.31

284. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.220-221

285. *Ibid.*, p.93

286. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.185

287. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.32, minúsculas no original

World (You Will Only Make Matters Worse) (Diário: Como Melhorar o Mundo (Você Só Tornará as Coisas Piores), 1965), para celebrar o trabalho de Fuller, inspirado em “sua preocupação com necessidades humanas e recursos do mundo, seus designs compreensivos de ciência para fazer a vida na Terra um sucesso inequívoco, sua insistência de que a solução de problemas seja continuamente regenerativa”.²⁸⁸ O *Diário* já denota que John Cage não mais se identifica simplesmente como músico ou compositor, mas como mente criativa nas artes e outros campos. Escreveu seus textos da mesma maneira que suas músicas, e tentou encontrar uma escrita originária das idéias, “não a respeito delas”, mas que a produzem. Mais tarde, em 1977, declarará aptidão para aplicar seu pensamento sistemático, baseado em operações de chance, em qualquer área; nunca concebendo música como atividade separada do resto da vida:²⁸⁹ “questões estritamente musicais não são mais questões sérias”.²⁹⁰

O texto do *Diário* utiliza uma forma poética fragmentada e permeia outros assuntos. Fala de “subsídios / para o bem-estar mundial”, coloca posicionamentos em relação à política global, à “aldeia global”, procura debater o planeta como um todo social, busca por “serviços globais”²⁹¹ e clama por uma “rede global de utilidades”.²⁹²

O QUE IRÁ / ACONTECER QUANDO A INTELIGÊNCIA
FOR RECONHECIDA / COMO UM RECURSO GLOBAL
(FULLER)? / AS ORGANIZAÇÕES POLÍTICAS –
DESISTINDO / DO ENVOLVIMENTO COM O JOGO
(PARCEIROS, / OPOSITORES) E DO ENVOLVIMENTO
COM OBJETIVOS / INATINGÍVEIS (VITÓRIAS,
VERDADES, / LIBERDADES) – SIMPLESMENTE SE
APAGARÃO DO / QUADRO. A IMAGEM EMERGENTE É A
/ DAS UTILIDADES”²⁹³

288. Cf. UBUWEB, John CAGE, *Notes on Diary*, <http://www.ubu.com/sound/cage.html>. Acesso em 2005.

289. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.177

290. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Words and writings*, p.91, *apud*. Cage 1974, p.177

291. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.4

292. *Ibid.*, p.15

293. *Ibid.*, p.13, maiúsculas no original

Citando Fuller, John Cage coloca o mundo como “um (o maior) jogo”,²⁹⁴ o xadrez servindo de metáfora reveladora com a “expressão de ‘perder por tempo’” e a regra que às vezes obriga o jogador a proceder de uma forma que não tem a ver com seus planos, uma vez que tenha encostado na peça.²⁹⁵ “*Não há nada que nós realmente precisamos fazer que / não seja perigoso. Os artistas / (...) falavam constantemente de risco.*”²⁹⁶ Mas no lugar de um “jogo de tempo”, o compositor prefere reparar que “o que conta é o que ocorre, [que] tem a ver com *celebração*, e não com jogo. (...) É o que ocorre que faz a celebração.”²⁹⁷

É visto no texto *The Future of Music* que a cura para a tragédia, o caminho do auto-conhecimento, mapeia-se pela psiquiatria, pela filosofia oriental, mitologia, pensamento oculto, antropossofia e astrologia. “Posto que as portas sempre permanecerão abertas para a expressão musical de sentimentos pessoais, o que surgirá mais e mais é a expressão dos prazeres da festividade.”²⁹⁸

Despontam nas páginas do *Diário* ideais utópicos e anárquicos, morais e artísticos, em ponderações sobre o “homem natural tecnizado”.²⁹⁹ Princípios seriam a causa da intolerância; portanto Cage propõe uma conduta “sem princípios”, “(o que / não quer dizer que deixaremos de ficar / furiosos)”.³⁰⁰ Em outros textos também há muitos posicionamentos neste sentido. O compositor acreditou que a vida seria melhor em um mundo sem nações – “nem nações

294. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.65

295. *Ibid.*, p.66

296. *Ibid., DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.14, itálicos no original

297. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.211, itálicos no original

298. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.179

299. Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, De Segunda a Um Ano (entrevista a J. Jota de Moraes)*, p.137. Campos cita o termo “homem natural tecnizado”, original de Oswald de Andrade.

300. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.12

unidas!”. Ao invés, propõe o mundo operando com um “trabalho em rede³⁰¹ de utilidades...”.³⁰² A sociedade buscada é uma em que não se pratica comunicação; naquela em que palavras se tornam sem sentido (*nonsense*), “como acontece entre amantes, (...) o que (...) eram originalmente: árvores e estrela e o resto do meio-ambiente aborígene. A desmilitarização da linguagem: um sério concernimento musical”.³⁰³ Atêm-se à verdadeira vida: poética.³⁰⁴

Então? Nós nadamos, afogando-nos aqui / e ali. Eu preciso escrever e lhe falar / sobre a beleza, a urgência de evitá- / la.³⁰⁵

John Cage coloca que a arte obscureceu sua própria diferença (da arte) com a vida: “deixemos agora a vida obscurecer / a diferença entre vida e arte”.³⁰⁶ Contra a tradição de organização na arte, a introdução da desordem. Contra a tradição de desorganização da sociedade mundial, a introdução da ordem. “Estas diretrizes não são / mais opostas uma à outra do que / uma montanha ao tempo de / primavera. ‘Como é que você pode crer nisso quando crê naquilo?’ Como não posso?”³⁰⁷

ELA³⁰⁸ FICOU INDIGNADA QUANDO EU SUGERI / O USO DE UM AFRODISÍACO POR QUÊ? / NATURALMENTE, ELA CONSIDERA A TV UMA PERDA DE TEMPO.³⁰⁹ / (...) / Brechas. Que pena / que ela se sentisse obrigada a resolver / as coisas por conta própria!³¹⁰

301. “Network”

302. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.60

303. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.184

304. Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, De Segunda a Um Ano (entrevista a J. Jota de Moraes)*, p.137

305. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.12

306. *Ibid.*, p.19

307. *Ibid.*, p.20, aspas no original

308. Mais tarde, no *Diário*, há referências à Marsha Skinner, designer do coreógrafo Merce Cunningham; pode ser que Cage refere-se à ela.

309. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.9

Cage notava uma igualdade essencial entre música séria e popular: o uso em comum do mesmo sistema de sons, microfones, amplificadores e alto-falantes. Considerava casos de músicas populares e orientais em que não havia grandes distinções entre compositor e intérprete. “Pessoas simplesmente se juntaram e fizeram música. Improvisação. (...) As sessões de Jam. O Musicircus.”³¹¹

*A música deixou / perfeitamente claro: temos o tempo do / mundo. O que costumávamos timidamente / tocar em otto minutos, agora estendemos / para uma hora. As pessoas que pensam que não / estamos ocupados conversam com a gente enquanto a gente está executando.*³¹²

Na concepção musical de Cage o jazz não funciona, pois é música discursiva – “Se / você vai armar uma discussão, / faça-o e use palavras. (Diálogo é / um outro papo)”.³¹³ Cage nota que o jazz ficou preso à tradições, enquanto o rock and roll, com meios eletrônicos que transformaram tudo, as afogou no som. Percebe uma confusão “maravilhosa!” no rock, a sensação de estarem todos de acordo; e aponta no jazz uma chateação entre os instrumentistas. Cage argumenta que o jazz tem ritmo linear, ao contrário do rock, em que desaparece a regularidade do pulso e do objeto rítmico, “se a amplificação é suficiente”. “Você está dentro do objeto, e percebe que este objeto é um rio... Com rock, há mudança de escala: você é jogado na correnteza.”³¹⁴

O rock'n roll ao qual John Cage se refere é um por ele observado em que a amplitude se situa em primeiro plano, o pulso em segundo³¹⁵; um estilo que presta serviço com

310. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES)*, p.11

311. Cf. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.182

312. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.67, itálicos originais

313. *Ibid., DIÁRIO (... PIORES)*, p.12

314. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.173

315. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology, The Arts in Dialogue*, p.166

amplificadores, alto-falantes e “damas vestidas de prateado”.³¹⁶

Chamado certa vez para participar de uma sessão em um ensaio de grupo de jazz em Chicago, Cage observou que todos brigavam pelo centro das atenções. Então recomendou que não ouvissem uns aos outros, e que tocassem todos como solistas, ao mesmo tempo. Disse: “se você ouvir alguém tocando alto, não sinta que isto obriga você a tocar alto também”. Cada um deveria ser independente. Funcionou satisfatoriamente para Cage, que chamou aquilo de um “autêntico *free-jazz*”. Mas quando o grupo se apresentou em público, tiveram de voltar às velhas manias de conversação.³¹⁷

John Cage cita Marsha Skinner³¹⁸, designer do coreógrafo Merce Cunningham, em seus dizeres de que “a saúde é melhor do que a / doença, a sabedoria melhor do que a ignorância, / o amor melhor do que o ódio, a energia / produtiva melhor do que a preguiça neurótica”.³¹⁹

Avanços tecnológicos na época estimulavam o compositor. Encontram-se insinuações anárquicas de que a sociedade global deve se alterar através da eletrônica, para a evolução ocorrer “por meio de inteligência / unida em lugar de (...) / uma inteligência divisionista (política, / economia) / (...) / (a idéia existe, é fato)”.³²⁰ Inventam-se novas mídias comunicadoras. O videofone causaria um efeito sobre as viagens, permitiria comunicação audio-visual remota. “Ficaríamos dando uma de deuses, por causa / da impressão (...) de estarmos / em todos os lugares ao mesmo tempo?”³²¹

Revelou-se o campo eletromagnético, a possibilidade de redes elétricas comunicativas,

316. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, p. 24

317. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.171

318. Não enconradas datas biográficas.

319. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966, p.56

320. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, DIÁRIO (... Piores), p.17

321. *Ibid.*, p.14

“linhas ziguezagueando numa multiplicidade de níveis”.³²² Cage sugeriu que palestras de cúpula sobre a guerra devessem ocorrer via “um / sistema global como o Telstar, estando cada aparelho / receptor, em todo o mundo, equipado com um dispositivo / que permita ouvir qualquer discurso na língua do **ouvinte**”,³²³ e previu a informação instantânea através da televisão, de jornais e revistas, e de telefonia visual; um “sistema global de comunicação (...) unimundial”, o “surgimento de uma / linguagem universal, uma cultura / universal e um mercado comum / universal”.³²⁴

*Entendemos os sistemas / nervosos. (...) / (A incapacidade das / pessoas para ficarem inativas. Como disse Satie: / Se eu não fumo, alguém o fará em / meu lugar. Participação da audiência, / passividade ativa).*³²⁵

Um pensador influente no *Diário* foi H. Marshal McLuhan (1911-1980): referências à “aldeia global” são de sua autoria. Cage explica que McLuhan despreocupou-se com o conteúdo, preferindo quantidade à qualidade; “(a / qualidade sai na urina)”.³²⁶ McLuhan desiste de juízos e prefere a poesia³²⁷; influencia o pensamento de John Cage em considerações da eletricidade tecnológica unificada com o sistema nervoso do corpo, com o próprio funcionamento cérebro. A eletrônica se mostrou como a “maneira pela qual nós-coisas somos”. Descobriu-se a tecnologia da mente humana, da criatividade artística³²⁸, na qual cada mente trabalha diferentemente da outra, cada uma opera de diversas maneiras.³²⁹ “os computadores estão sempre certos, mas / a vida é que não anda muito certa”.³³⁰

322. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.145

323. *Ibid.*, p.153, negrito original

324. *Ibid.*, *DIÁRIO: (... PIORES)*, p.19

325. *Ibid.*, p.10

326. *Ibid.*

327. *Ibid.*, *DIÁRIO: (...) CONTINUADO EM 1966*, p.158

328. *Ibid.*, *DIÁRIO: (... PIORES)*, p.20

329. *Ibid.*, p.55

330. *Ibid.*, *DIÁRIO: (...) CONTINUADO EM 1966*, p.148

Cage trabalhou com o compositor Lejaren Hiller (1924-1994)³³¹, especialista em computadores, desde 1967.³³² Hiller descreveu a Cage um projeto de usar o computador para construir uma “orquestra fantástica”, capaz de sintetizar sons extraordinários, que começariam como instrumentos de cordas percutidos com os dedos, continuariam como flautas e terminariam como se tocados com arco.³³³ Estimou-se uma computação à disposição para propósitos musicais, na qual todos os sons audíveis terão sua parte, com a utilização de fotoelétricos, filme e outros meios eletrônicos para a produção da síntese musical.³³⁴

O que precisamos é de um computador que (...) faça trocadilhos (idéia de McLuhan) tanto quanto Joyce, revelando pontes (idéia de Brown) onde pensávamos que não houvesse nenhuma, que não nos “ligue” aos artistas, mas faça a gente *virar* artista (idéia minha). (...) Os hindus souberam disso durante séculos: a vida é uma dança, um jogo, ilusão. (...) Teatro? É só observar o que está em volta.³³⁵

Os computadores trouxeram à tona uma situação análoga à invenção da harmonia. “Subrotinas são como acordes.” Cada um se torna “uma alteração delas”; que são alteradas facilmente. Assim se obtém uma música “feita pela própria humanidade, não por apenas um homem”.³³⁶

John Cage explica acreditar na proposição de Marshall McLuhan “segundo a qual temos produzido, através da tecnologia eletrônica, uma extensão de nossos cérebro, para o mundo anteriormente exterior a nós”. Tal afirmação implica na prática social de disciplinas pacificadoras da mente, “não só dentro de nossas cabeças, mas também fora delas, no mundo,

331. Ver ilustração7, em Anexos

332. Cf. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, A Música Livre de Amanhã*, p.127

333. *Ibid.*, p.129

334. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.55

335. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: AUDIÊNCIA 1966*, p.50

336. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *leitura (1969)*, p.209

onde nosso sistema nervoso central de fato está agora”,³³⁷ “fora de casa (natureza, sociedade), globalmente e, mais e mais, sideralmente, ou seja, universalmente (‘Deus’ feito ‘definido’ – Buckminster Fuller).”³³⁸

Mente universal não é mente . . . e / é completamente destacada da / forma. (Hsi Yun gravado por P’ei Hsiu)³³⁹

Percebendo no compositor americano Charles Ives (1874-1954) uma implícita sugestão de que não ocorre uma coisa de cada vez, mas tudo ao mesmo tempo, John Cage proclamou uma era na qual “nossa sistema nervoso se exterioriza pela eletrônica, então (...) toda a cintilação [fulgor] acontece de uma só vez”. A complexidade desta situação não encontra necessidade de se minimizar, mas de se fazer “algo que possamos todos usufruir”.³⁴⁰ No último parágrafo do livro *For the Birds*, o compositor exclama um profundo desejo, assumidamente perverso, de ouvir toda a música contemporânea ao mesmo tempo.³⁴¹ Isto é válido também conceitualmente para possibilidades: ao invés de controlá-las, se quebradas suas linearidades de sucessões, tem-se todas imediatamente simultâneas.³⁴²

A árvore inútil que dava tanta sombra. A utilidade do inútil é boa notícia para artistas. Por arte não serve para propósitos materiais. Tem a ver com mudar nossas mentes e espíritos. As mentes e espírito de pessoas estão mudando. (...) Em todo lugar. É tempo de dar um concerto de música moderna na África. A mudança não é desenfreada. É alegre.³⁴³

A teoria já vista dos “sons centrados em si mesmos” aparece também aplicada à persona, em uma proposta de se deixar cada indivíduo pensar a si mesmo em seus próprios

337. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, ANTEPAPO, p.xxv

338. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, John CAGE, *[These Days]*, p.177

339. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.168

340. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, 163-164

341. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.238

342. *Ibid.*, p.198

343. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.187

termos, sem formar idéias sobre o que cada um deve ou não fazer. “Como é impossível pensar do outro nos próprios termos dele, tudo o que podemos fazer é deixar espaço entre cada pessoa. (...) Impor nada. Viver e deixar viver. Permitir que cada pessoa, e também cada som, seja o centro de criação.”³⁴⁴

A noção de interpenetração dos sons agora atinge a dimensão das artes e ciências. Pela ótica de Cage, arte e ciência se mantém separadas em virtude da simplificação pedagógica. O compositor prevê a mistura das disciplinas, “em um clima muito rico com alegria e – (...) propositalmente usando uma expressão freqüente em textos japoneses – selvageria”.³⁴⁵

Fica expressa no *Diário* uma proposta de que tudo e todos que estiverem fora da percepção devam ser então incluídos; isso para eliminar “as práticas que envolvem / culpa / agressão / consciência”.³⁴⁶

(também a observação de Kooning: não temos / mais tragédia; a situação em que um indivíduo pode estar é somente patética) / a sociedade como massa é que precisa de psicanálise. (Por isso a perversidade / polimorfa, a necessidade de Utopia.)³⁴⁷

Para esclarecimento, a intenção de John Cage condiz à afirmação da vida, sem exatamente querer “trazer ordem do caos”. Sua responsabilidade é com uma incitação do “acordar para a vida (...) que é tão excelente uma vez que a deixamos... ser seu próprio acorde”.³⁴⁸

John Cage perfêz o caminho entre a “escuridão da psicanálise”³⁴⁹ e “a radiante

344. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.99-100

345. *Ibid.*, p.220

346. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.151

347. *Ibid.*, *DIÁRIO: (... PIORES)*, p.16

348. Cf. Alan RICH, *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*, p.165

349. Cage confessa que a contradição “compor e não compor” o assombrou por muito tempo. Sua história com psicoanalistas é curta: “Eu estava perturbado. Alguns amigos me recomendaram ver um analista. Tudo que o psicoanalista foi capaz de me dizer foi que graças à ele eu seria capaz de produzir mais música, muitíssima música! Eu nunca mais voltei.” – Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.116

psicologia comportamental (pessoas / pegando seus divãs e / caminhando)”. Reparou que mudanças inventivas também poderiam ocorrer no design do corpo vivo e personalidade: admirou-se com uma semelhança entre o *I Ching* e a estrutura do DNA e outras moléculas: sessenta e quatro elementos, incluindo trigramas combinados em hexagramas.³⁵⁰ Percebeu a eletrônica como “reencarnação sem o hiato da morte”.³⁵¹ Pensamento individual se tornou projeto social. “Trabalhe para tornar o mundo O.K.”. O espírito se materializou: “caminhando, vai nos acontecer de nos / tocarmos, nos apaixonando imediatamente”.³⁵² Há apenas uma mente, “aquela que / partilhamos” – mudanças radicais acontecem com a simplicidade de se “mudar / essa única mente”. “Bem cedo, o egoísmo / global vai se tornar algo sobre o que teremos de pensar.”³⁵³

NASA / convidou Graves para o Centro de Vôo Espacial Goddard e Cape / Kennedy para discutirem estéticas de viagem orbital. Vieram / ao concerto com amigos, um grande saco de amendoins e / óculos de bolso lorgnette³⁵⁴ com olhos de boneca suspensos nele. “Se / ele fizer qualquer coisa perturbante, leve-o para fora.” / Depois do movimento devagar, ele disse: / Jesus em Todo lugar. Isso foi tido com o sinal.³⁵⁵

Alterações significativas nas artes ocorriam, antes, a cada trezentos anos, enquanto que agora ocorrem a cada vinte minutos.³⁵⁶

350. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.214

351. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.153

352. *Ibid.*, *DIÁRIO (... PIORES)*, p.57

353. *Ibid.*, *DIÁRIO (...) CONTINUADO EM 1966*, p.158

354. Sem tradução.

355. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Series re Morris Graves*, p.104

356. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, HAPPY NEW EARS!*, p.30

Mente não é mente (no / sentido ordinário), e também não
é não-mente. / (Hsi Yun gravado por / P'ei Hsiu)³⁵⁷

John Cage define uma arte que desperta emoção religiosa, que conduz “à fraternidade toda a humanidade, sem / fronteiras”.³⁵⁸ Propõe também um estabelecimento de diálogo entre “homem (sociedade também) e natureza (a cidade celestial não é mais fortificada: ela voou para o espaço)”.³⁵⁹ Instiga pela doutrina Bodhisattva³⁶⁰:

Entre no
Nirvana só quando todos os seres, sensíveis,
não sensíveis, estiverem prontos a fazer o mesmo.³⁶¹

357. John CAGE, *M: Writings '67-'72, Livro do Cogumelo*, p.180

358. Cf. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.56, em alusão ao escritor russo Tolstoi.

359. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.16

360. Bodhisattwas são mestres da sabedoria oriental.

361. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.54

A porta abriu. Ele entrou, ligou a luz, se sentou, morreu. A luz ainda estava ligada. Ninguém a desligou.³⁶²

...Portanto o sábio vai como fazendo nada, ensinando não-falar.
As dez mil coisas crescem e morrem sem cessar,
Criando, mas sem possuir,
Trabalhando, mas sem levar crédito.
Trabalho é feito, então esquecido.
Portanto dura para sempre.³⁶³

Música perigosa nº , para Dick Higgins: Penetre na VAGINA de uma BALEIA viva! Em outras palavras, como observou Higgins (Posfácio, p.61), não há perigo. De qualquer forma, ficamos preocupados. Arte e TV já não são coisas diferentes. São igualmente entediantes. A geometria de uma desvitalizou a outra (*descubra que espécie de maus hábitos você tem*); o campo vibrátil da TV despedaçou nossas artes. Inútil juntar os pedaços. Entenda: *algum dia os artistas trabalharão com capacitores, resistências & semicondutores como eles trabalham hoje com pincéis, violinos e sucatas.*³⁶⁴

Acusação: você abre portas; o que queremos saber é quais você fecha. (As portas que eu abro fecham-se automaticamente depois que eu passo.)³⁶⁵

É ou era muito tarde?
*(Apocalipse.).*³⁶⁶

362. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.24, em pequenas letras no canto superior direito da página, respondendo à pergunta: "Satie ficava furioso quando pessoas ficavam quietas para ouvir sua *Furniture Music*. Você já teve sentimentos parecidos?"

363. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Cage and Asia: history and sources*, p.55, citando Lao-Tse 1972, segunda seção.

364. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, NAM JUNE PAIK: UM DIÁRIO, p.90, itálicos no original, são Nam June Paik.

365. *Ibid.*, SERIAMENTE VÍRGULA!, p.28

366. John CAGE, *M: Writings '67-'72*, Livro do Cogumelo, p.121

CONSIDERAÇÕES FINAIS

M U S I C A G E M

Pessoas freqüentemente me perguntam qual é minha definição de música. É isso. É trabalho. Essa é minha conclusão.³⁶⁷

John Cage não viveu o suficiente para alcançar o século XXI, o novo milênio. O mesmo vale para o modernismo das artes. Desde o século passado, a tecnologia continuou em evolução, juntamente com a inteligência, a criatividade e a sociedade. Mesmo assim, algumas idéias de Cage persistem em trazer novidades: por possuírem um tom revolucionário, utópico e até provocativamente desafiador, instigam o vanguardismo, seja na música, na arte, ciência ou sociedade.

367. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, The Future of Music*, p.186

As composições de John Cage favoreciam a invenção; buscavam originalidade e faziam uso da tecnologia disponível na idade tecnológica de seu tempo. Hoje há mais recursos tecnológicos do que naquela época. Por exemplo, a “orquestra fantástica”, composta por sons de síntese de computador, é hoje algo perfeitamente viável. Conferências por videofone acontecem corriqueiramente nos dias atuais. Nos textos de Cage, em reflexo a este desenvolvimento tecnológico, há uma premonição geral quanto ao surgimento, a utilidade e a utilização da internet.

No tempo de Cage, meios eletrônicos podiam medir tempo, altura (tom, inclusive diferenças finas de freqüências) e intensidades. Cage diz em *For the Birds*: “Não podemos medir timbre. (...) Podemos saber apenas que timbres podem ser simples ou complexos.”³⁶⁸ A computação atual facilmente mede, altera ou sintetiza todos os parâmetros do som, inclusive timbre de sons simples ou complexos. A “inclusão de todos os sons, ruídos ou não-ruídos” na composição musical dá origem à música concreta e, com a utilização da tecnologia, à música eletrônica – juntas, as músicas concreta e eletrônica se chamam hoje música eletroacústica.³⁶⁹

John Cage via-se como alguém em seu próprio tempo: não à frente, como comumente lhe era atribuído em virtude de seus dizeres sobre o futuro. Vivia o momento presente de sua arte e de seus contemporâneos. Não acha razoável, estando “no século vinte, não viver nele”³⁷⁰:

Quando a vida é vivida, não há nada além do presente, o “momento do agora” (eu cito Meister Eckhart); é então impossível falar de se ser à frente do tempo ou desenvolvimento histórico. Quando a vida é vivida, cada um é “a mais honorável das criaturas” (eu cito Buddha), vivendo no “melhor de todos os possíveis mundos” (eu cito

368. Cf. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.128

369. Gilberto MENDES em Dieter SCHNEBEL; Gilberto MENDES; Lorenzo MAMMI. *Primeiro encontro do 40º Festival Música Nova: Mesa redonda: Música Nova e outros sons*.

370. Cf. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, p.6

Voltaire), e quando isto é feito “não há bobagem” (eu cito minha esposa, Xênia Cage).³⁷¹

John Cage foi alguém atento em todas as direções (“omni-atento”), teve uma personalidade inventiva e criativa, sempre ansiou novas descobertas e mudanças. Sua principal via composicional, as operações de chance, permearam toda sua obra. Por trás delas, o *I Ching* oriental correspondeu à filosofia de mudança, nas regras e nos comportamentos.

Em sua história, a mente se abriu, se transformou: uma nova música estruturou-se com base na duração de tempo, desatou-se de tradições harmônicas e deu ao silêncio a mesma importância do som. Silêncio assemelhou-se ao ruído, sons até então considerados não-musicais, sons do ambiente. Assim incluiu-se ruídos na música, estruturalmente; e sonoridades não harmônicas, complexas, que até então não eram tratadas como material musical.³⁷²

Cage tentou “possuir” os sons e ruídos com a invenção do *piano preparado*, compôs música para dança, para teatro e espetáculo: eventos multi-mídia³⁷³ de uma filosofia Zen, etérea e meditativa.

À tona, nas caçadas em bosques por cogumelos, em contos e fábulas (o *Livro do Cogumelo* parece especialmente conter as versões mais poéticas de algumas histórias), vêm analogias entre as estruturas do cogumelo e da música, da música e da arte, da arte e da vida, da vida e do ser.

Nos detalhes das composições de Cage viveu a evolução de seus procedimentos compostoriais. Juntamente, a evolução da sociedade e da ciência tecnológica deu ao compositor uma sedenta vontade de utilizar novas ferramentas tecnológicas, que foram vistas

371. David NICHOLLS, *The Cambridge Companion to John Cage*, David W. PATTERSON, *Words and writings*, p.96, apud. Cage 1950a, p.93

372. A história da música de Antón Webern e Edgard Varése apresentam semelhanças.

373. Palestra Beatriz ROMAN

então como novos instrumentos musicais.

Cage clamou por evoluções libertárias, pela conexão global computadorizada; tomou parte em um processo unificador de forças e culturas.

a figura mais paradoxal de toda a música contemporânea / o músico / com o qual muitos compositores pós-weberianos e eletrônicos / estão freqüentemente em polêmica / sem poder subtrair-se à sua fascinação³⁷⁴

O interesse de John Cage, sobretudo, recai entusiasmaticamente na afirmação da vida, com muito otimismo. É especialmente lembrado como figura carismática e alegre. O compositor Dieter Schnebel (1930-) diz ter aprendido muito com o *Pensamento Atlas*³⁷⁵ – global – de Cage.³⁷⁶

Em música, John Cage representou uma revolução da linguagem; uma ruptura com o tradicionalismo. Deu origem a uma nova estética artística e um novo pensamento sobre expressão – que passa então a levar em conta a totalidade do universo sonoro na composição musical. A obra de arte deixou de exprimir meramente o âmago do artista e, como resultado deste processo, incluiu fatores determinados pelo acaso. Tudo é música.

Entre a complexa e infinita aleatoriedade da vida, o caos, e a ordem finita do universo material, o cosmos, entre chance e operação, natureza e artifício, religião e ciência, expressão e razão, um elemento unificador conecta os opostos por vias tecnológicas: a cibernetica.

Silêncio: pessoas tendo confiança umas em outras.³⁷⁷

374. John CAGE, *De Segunda a Um Ano*, Prefácio, p.x, poema de Augusto de Campos que cita Umberto Eco.

375. “Atlas Thinking”, um seminário feito por John Cage ao qual Dieter Schnebel atendeu.

376. Dieter SCHNEBEL em Dieter SCHNEBEL; Gilberto MENDES; Lorenzo MAMMI. *Primeiro encontro do 40º Festival Música Nova: Mesa redonda: Música Nova e outros sons*.

377. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.26, em pequenas letras.

Silêncio pode comumente ser longo.³⁷⁸

378. John CAGE, *Muerau* (1975), LP *Dial-A-Poem Poets: Biting off the Tongue of a Corpse* (Giorno Poetry Systems, 1975), áudio em http://ubu.wfmu.org/sound/dial_a_poem_poets/corpse/Corpse_12_cage.mp3. Acesso em 2005.

ANEXOS

MOSAICO DE IDÉIAS E IMAGENS

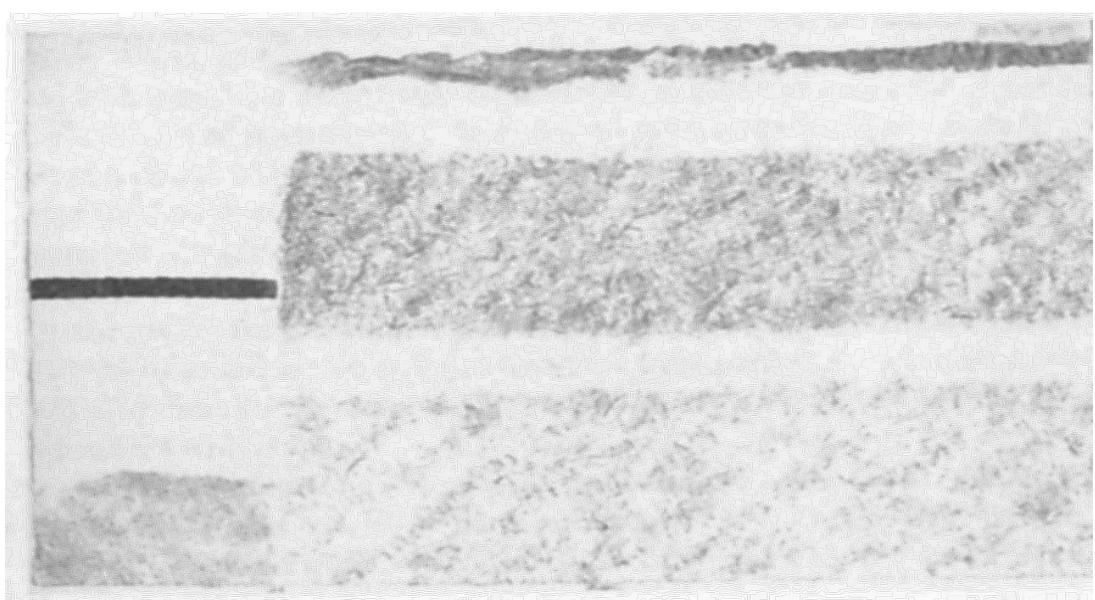


Ilustração 1: HV, Arte Gráfica de John Cage.
David NICHOLLS, The Cambridge Companion to John Cage, p.119

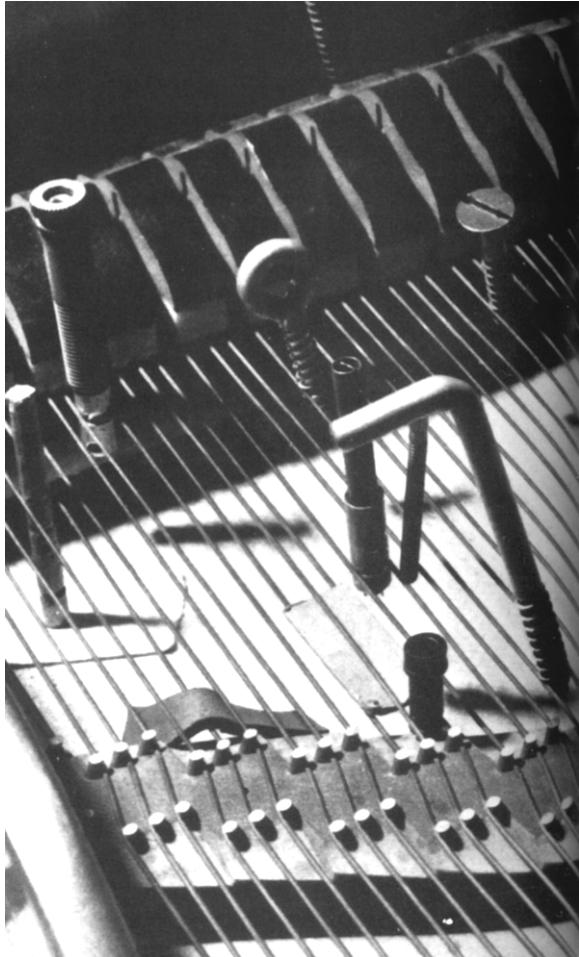


Ilustração 2: Piano Preparado
Alan RICH, American Pioneers: Ives to Cage and beyond, p.150

a música / que você faz / não é / como /
qualquer outra: / obrigado.

uma vez você / disse / quando pensava em /
música / você sempre / pensava sua própria /
nunca / a de mais ninguém. / é assim que
acontece,³⁸⁰

Eles dançam o mundo
como será... é, agora, quando dançam.³⁸¹



Ilustração 3: John Cage preparando o piano. Augusto de CAMPOS, Música de Invenção, p.132

Ilustração 4: Instruções para preparação do piano. Augusto de CAMPOS, Música de Invenção, p.132

379. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DAQUI, PARA ONDE VAMOS?*, p.94

380. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78*, p.6, em mesóstico sobre Conlon Nancarrow

381. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, DIÁRIO: COMO MELHORAR O MUNDO (VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES) CONTINUADO EM 1966*, p.148



Ilustração 6: D. Suzuki e J. Cage
Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN,
John Cage: Composed in America



Ilustração 7: J. Cage e L. Hiller, técnico de computadores.
<http://www.camil.music.uiuc.edu/projects/eam/cage.html>. Acesso em 2005



Ilustração 5: D. Tudor e J. Cage. Alan RICH,
American Pioneers: Ives to Cage and beyond, p.158

[Charlemagne] Palestine gritou uma música vocal em alta amplitude enquanto corria continuamente em alta velocidade pela platéia por um longo tempo até o ponto de exaustão física.³⁸³

382. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78, Series re Morris Graves*, p.106

383. *Ibid.*, *The Future of Music*, p.186

Sri Ramakrishna não apenas viveu como um homem, uma mulher, um macaco: ele viveu por seis meses como uma planta, permanecendo em uma perna em êstase.³⁸²

Procurando (em voz alta) por uma maneira de ler. Mudando freqüência. Indo para cima e então para baixo: indo a extremos. *Estabelecer (I, II) o tempo da stanza.* Isto traz a variedade do tempo (Pequenas stanzas se tornam vagarosas; longas se tornam rápidas). Trazer quietude do IV (silêncio) estabelecer nenhum tempo de stanza em III ou IV. *Não estabelecer tempo permite ao tempo se tornar naturalmente constante.* Ao fim de uma stanza simplesmente olhe de relance em segunda mão de um relógio. Comece a próxima stanza no próximo 0 ou 30. Ao invés de ir a extremos (como em I e II), movimente em direção ao centro (III e IV). Um novo fôlego para cada novo evento. Qualquer evento que segue um espaço é um novo evento. Fazer música por ler em voz alta. *Ler. Respirar. IV: equação entre letras e silêncio. Fazer linguagem sem dizer nada. O que há em mente é ficar acordado a noite toda lendo.* Tempo lendo para que à aurora (IV) os sons de fora entrem (não como antes por portas e janelas fechadas). Meia-hora de intervalos entre quaisquer duas partes. Algo para comer. Em I: use, diga, cento e cinqüenta glissandos (desenhos de Thoreau); em IV apenas cinco. Outros extremos vocais: movimento (gradual ou súbito) no espaço; equalização. (Eletrônica.) *Faça sem qualquer coisa que seja inflexível. Faça um programa separado de I Ching para cada aspecto da performance.* Continue . . . procurar ando .

384

Ilustração 8 (ao fundo): Statue of John Cage (Estátua de John Cage) exibida em 1963, por Walter DE MARIA. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, John Cage: Composed in America

com a ajuda de Kuang-tsé
“uma mulher bonita
que agrada aos Homens
quando
Cai
não
áGua
assusta os pExes”

sempre o mais jovem
de todos nós
nenhuma receita
nenhuma regra
Caminhar
sem olhar para trás
colher coisas
e viver

385

384. John CAGE, *Empty Words: Writings '73-'78*, instruções para leitura da Parte III, p.51. Sobreposição de texto e imagem: minha.

385. Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção, Mesósticos* (Homenagem de Augusto de Campos à John Cage), n. 7: p.168; n. 15 (último): p.170



386

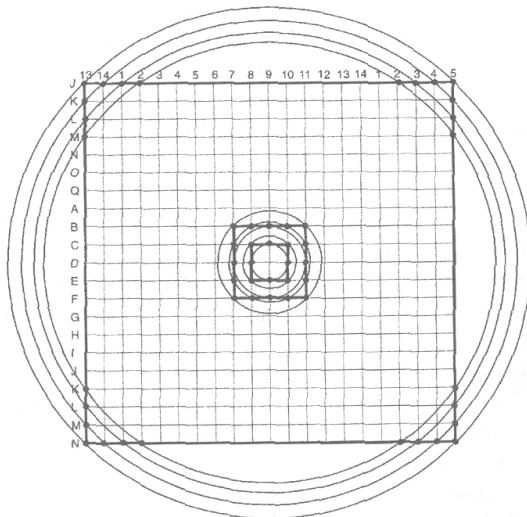


Ilustração 9: Concerto para piano preparado e Orquestra de Câmara (1950-51), rascunho e transcrição parcial de uma página de desenvolvimento de material.
David NICHOLLS, The Cambridge Companion to John Cage, p.198

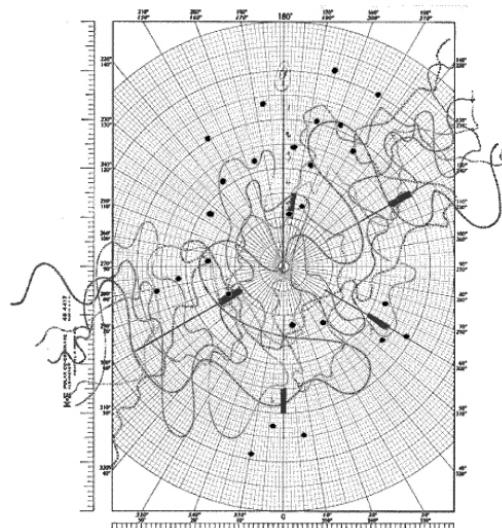


Ilustração 10: Página de Fontana Mix. As linhas ficam em uma trasparéncia, e cabe ao performer posicioná-la à gosto.
<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/fontana.html>. Acesso em 2005.

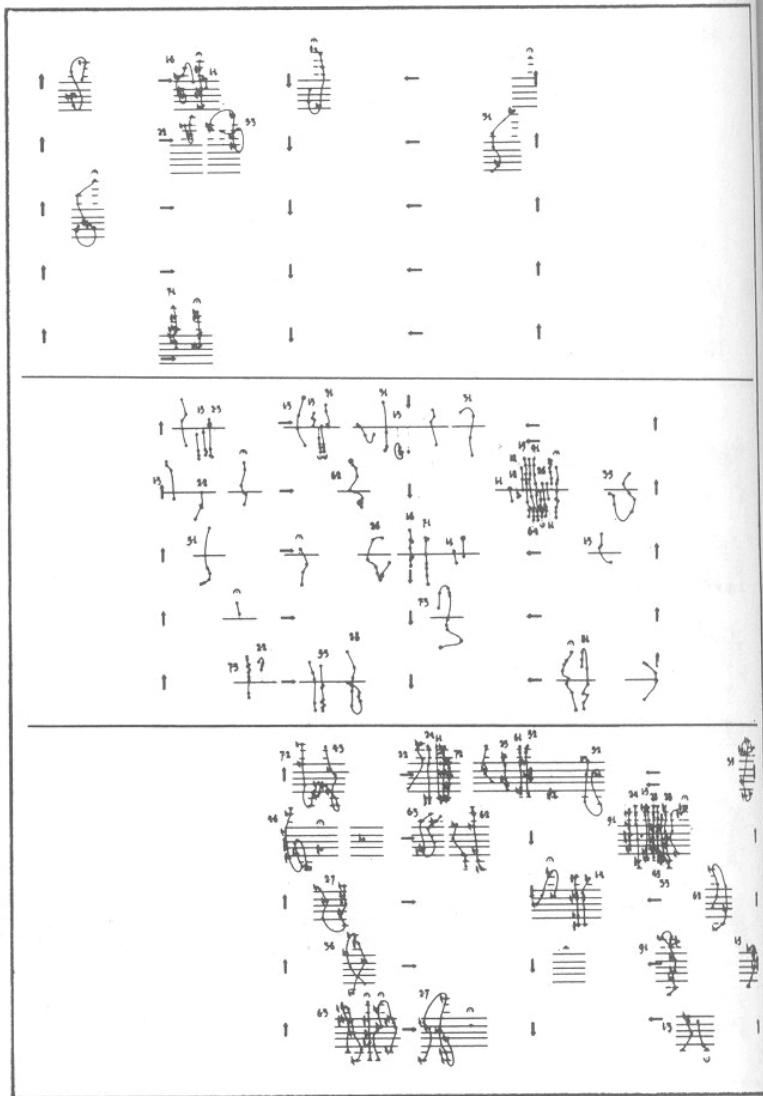


Ilustração 11 Atlas Eclipticalis, Trompa 5, Percussão 4 e Violoncello 7, páginas 245, 309 e 157. Sobreposição da partitura sobre mapas estelares. Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*

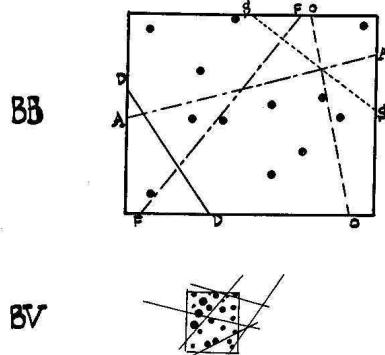


Ilustração 13: Solo for Piano.
http://www.8ung.at/fzwmw/2003/2003_2/2003_2g5.jpg. Acesso em 2005, apud. Peters New York 1958

A música também é um meio de transporte rápido.³⁸⁷

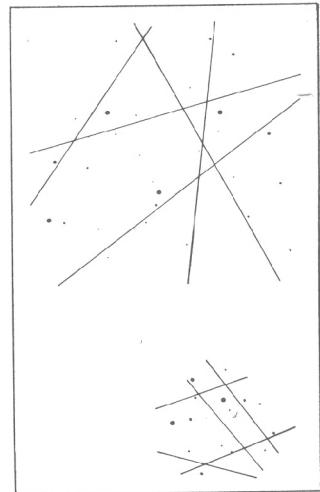


Ilustração 12:
 Variations I e Variations II,
 Material Extra, 1958.
 Marjorie PERLOFF e Charles
 JUNKERMAN, *John Cage: Composed in America*



Ilustração 14: John Cage.
http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/cage/images/cage.jpg. Acesso em 2005.

387. De Segunda A Um Ano, CONFERÊNCIA SOBRE O COMPROMISSO; p.112, John Cage citando Hui-Neng, que mais tarde se tornou o Sexto Patriarca, mas antes era lavador de pratos no restaurante do mosteiro.

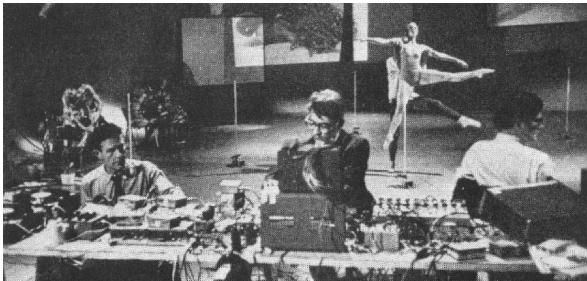


Ilustração 15: Variations V, instalação com antenas que respondem ao movimento.

Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, [John Cage: Composed in America](#)



Ilustração 16: Variations V.
Alan RICH, [American Pioneers: Ives to Cage and beyond](#), p.158

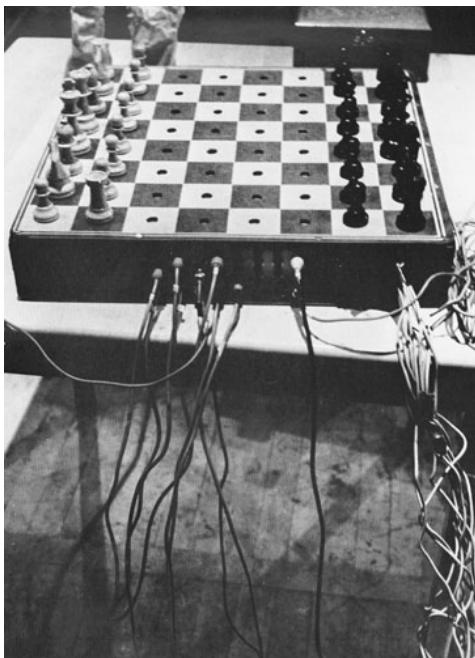


Ilustração 17: Reunion. Instalação na mesa de xadrez.

http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/music/chen/popup_3.html. Acesso em 2005



Ilustração 18: Reunion, Jogo de Xadres amplificado. (1968)
http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/musici/chen/popup_0.html. Acesso em 2005



Ilustração 19: John Cage jovem.
Alan RICH, [American Pioneers: Ives to Cage and beyond](#), p.146

388. John CAGE, *De Segunda a Um Ano, SERIAMENTE VÍRGULA!*, p.28

389. Richard KOSTELANETZ, *John Cage: An Anthology*, Richard BARNES, *Our Distinguished Dropout*, p.53

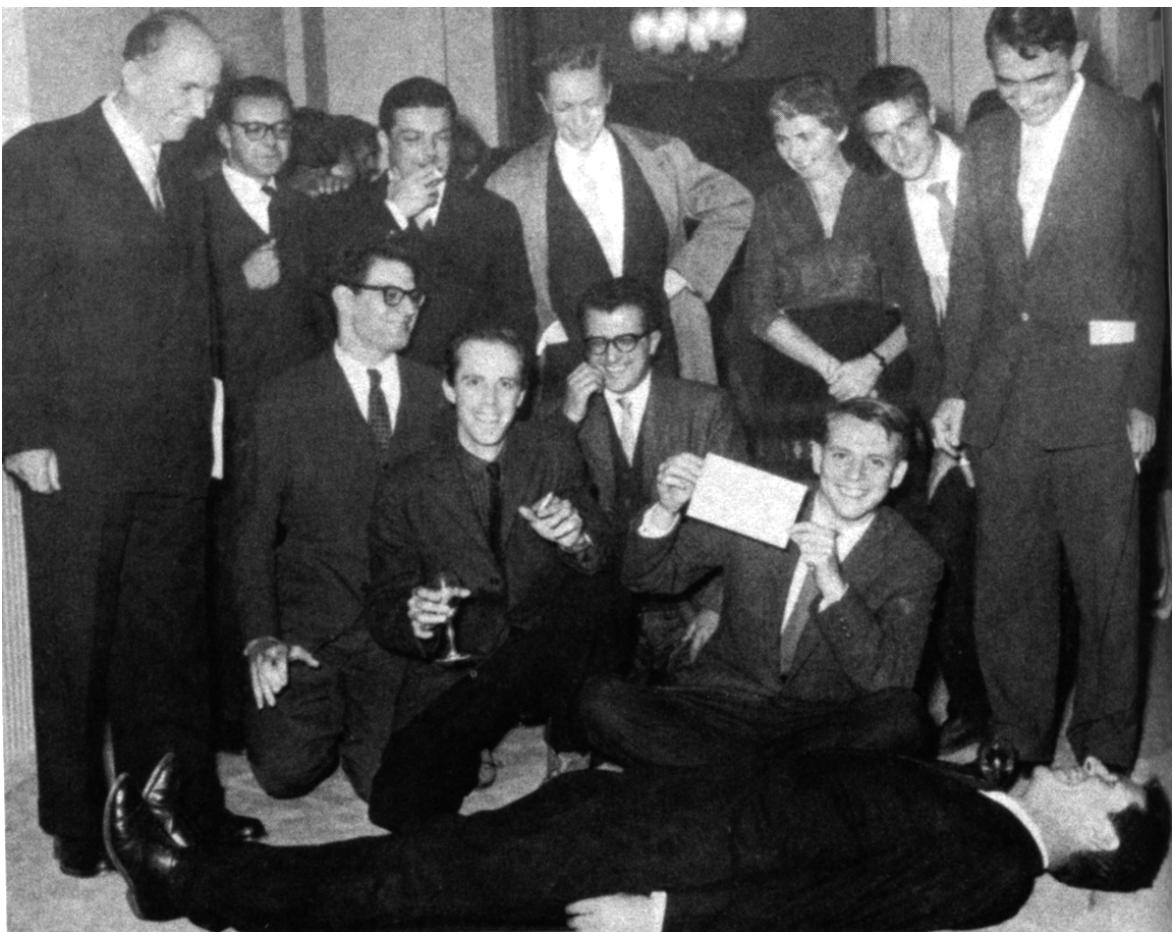


Ilustração 20: Compositores modernos, na Brussels World's Fair, 1958.
 John Cage deitado. Linha da frente, esquerda para direita: Mauricio Kagel, Earle Brown, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen Linha de trás, esquerda para direita: Henk Badings, André Boncourechlier, Bruno Maderna, Henri Pousseus, Mlle. Seriahine, Luc Ferrari e Pierre Schaeffer. Foto de Faider, Brussels Marjorie PERLOFF e Charles JUNKERMAN, John Cage: Composed in America

O que ele disse foi uma coisa, o que eu entendi, outra.³⁹⁰

390. John CAGE e Daniel CHARLES, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, p.26, em pequenas letras, sobre Meister Eckhart

BIBLIOGRAFIA

P U B L I C A Ç Ã O S

CAGE, John. *Empty Words: Writings '73-'78*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1979.

CAGE, John. *M: Writings, '67-'72*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John; CHARLES, Daniel. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. New York, NY: Marion Boyars Publishers, 1995.

CAGE, John; tradução de DUPRAT, Rogério; revista por CAMPOS, Augusto de. *De Segunda A Um Ano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1998.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage: An Anthology*. New York, NY: Da Capo Press, 1991.

NICHOLLS, David. *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles. *John Cage: Composed in America*. Chicago: University Of Chicago Press, 1994.

RICH, Alan; *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. Londres, Phaidon Press Limited, 1995.

RISEMAN, Tom. tradução de PAULA LIMA, Noberto de. *Introdução ao I Ching: A história e a utilização do mais antigo sistema de adivinhação*. São Paulo, SP: Hemus Editora, 1983.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo, SP: PUC-SP, ed. EDUC, 2000.

I N T E R N E T

ASPEN, The multimedia magazine in a box.
<http://www.ubu.com/aspen/>. Acesso em 2005.

BRINGINITHOME, Biografia de Syvilla Fort.
<http://www.bringinithome.co.uk/syvilla.htm>. Dados biográficos. Acesso em 2005.

CAGE John. *Indeterminacy*. <http://www.lcdf.org/indeterminacy/>. Acesso em 2005.

JOHN CAGE DATABASE, André Chaudron.
<http://www.johncage.info/>. Dados biográficos. Acesso em 2005.

MAKING SENSE OF MARCEL DUCHAMP, Andrew STAFFORD.
<http://www.understandingduchamp.com/>. Dados biográficos. Acesso em 2005.

- MARSHAL MCLUHAN, Site Oficial.
<http://www.marshallmcluhan.com/>. Dados biográficos. Acesso em 2005.
- MILLER, David P., *The Shapes of Indeterminacy: John Cage's Variations I and Variations II*.
http://www.8ung.at/fzwmw/2003/2003_2.htm. Acesso em 2005.
- NASA – NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION, Site Oficial. <http://www.nasa.gov/>. Acesso em 2005.
- ORGAN²/ASLSP AS SLOW AS POSSIBLE, John-Cage-Orgelprojekt, Halberstadt. <http://www.john-cage.halberstadt.de/>. Acesso em 2005.
- THE BUCKMINSTER FULLER INSTITUTE, <http://www.bfi.org/>. Dados biográficos. Acesso em 2005.
- UBUWEB, John Cage. <http://www.ubu.com/sound/cage.html>. Acesso em 2005.
- WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. <http://www.wikipedia.org/>. Dados biográficos. Acesso em 2005.

E V E N T O S A T E N D I D O S

- SCHNEBEL, Dieter; MENDES, Gilberto; MAMMI, Lorenzo. *Primeiro encontro do 40º Festival Música Nova: Mesa redonda: Música Nova e outros sons*. São Paulo: Auditório da Folha de São Paulo. 4 de agosto de 2005.
- ROMAN, Beatriz. Palestra e Concerto: *JOHN CAGE: obras para piano*. São Paulo: Série Hespérides de Música das Américas. Centro de Encontro das Artes (CENA). 20 e 21 de agosto de 2005.
- JOSTE, Martine. Recital de Piano com a peça *In The Name Of The Holocaust*, de John Cage. *Obras acústicas e com meios eletrônicos*. São Paulo: Teatro Santa Marcelina, Sala Laura Abrahão. 1º de setembro de 2005.