



LI - O ADEIRIR
FOGO - LUMINOSO

she surround**Ds**
th**E** art of the fugue for two
pianos
each ha**V**ing
that w**O**uld
showed i**T** to grete
she was del**I**ghted
wh**O** first played
soo**N**

Sussurros tomam a sala suspensa em meio ao silêncio impossível. Sussurros aproximam-se, transformam-se em ruídos e reverberam nos corpos permeáveis. São eles, os ruídos, que dimensionam os corpos presentes. É a reverberação que os define, desenha seus contornos, volumes e cria o espaço que ocupam. O espaço se torna, então, ele também, mais um corpo que pulsa, ressoa e interfere. Configura-se em seus relevos, falhas, alterações, planícies, planaltos e acúmulos de temporalidades.

Homens e mulheres jogam xadrez, ocupam ateliês, escrevem, tocam, caminham, soam, escutam, interferem em presentes, constantemente atualizados. Homens e mulheres aproximam-se, distanciam-se, encontram-se e se perdem. Criam intensidades ruidosas que produzem espaços de reverberação contínua – ou aquilo a que chamamos arte.

Devoção. O som desenha-nos, matérias fluidas em movimento. Ouvir é reconhecer-se no espaço e fazer do próprio corpo um campo de reverberação de sons, ruídos, significados e silêncios. Ouvir é, antes, uma escuta de si. Uma dança. *Here, however, we are in the presence of a dance which utilizes the entire body, requiring for its enjoyment the use of your faculty of kinesthetic sympathy.*¹

Escutar é envolver-se no mundo. O corpo está no som, produz som, são cúmplices, comprometidos. Não é apenas uma forma de recepção, mas o estabelecimento de um *espaçotempo* – indistinguíveis – e sua exploração. A escuta é um modo de caminhar num campo sônico particular, circunscrever um território e compreender nele o próprio corpo, que soa insistente.

Não há intervalo entre o som produzido e a escuta, ela se dá no presente e em presença. O som não precede a experiência, soar é a própria experiência, envolve velocidades, relações de tempo e espaço imbricadas, e alteridade. A realidade sonora é intersubjetiva. A experiência cotidiana do som é uma experiência de reunião que não atenua diferenças, ao contrário, elas se distinguem, se

¹ CAGE, John. **Silence**. Middletown: Weleyan University Press, 1961. p.95

intensificam. Consonância e dissonância são simultâneas. Conforto e desconforto movimentam-se, sempre em desestabilizações.

Som é matéria, presença. No momento da escuta, ganha forma e, talvez, sentidos, nem sempre estáveis. Frágeis e potentes. Os sons no mundo são realidades que se fazem e desfazem de acordo com encontros, narrativas espaciais que existem por instantes e desmancham-se. Às vezes deixam rastros. Às vezes, nada. A experiência da escuta não traz um sentido geral de verdade, é uma prática contingente, particular e incompleta.

Em vez de um nome, na prática de Cage, o som é um verbo, age intransitivo, molda realidades, produz afetos, gera e apaga memórias. A escuta é possibilidade de invenção. Os sentidos se misturam na percepção e criação de mundos. Quanto mais aguçados, mais oportunidades se fazem ouvir, mais nos aproximamos do caos. Caos, nesse caso, é afirmação da vida em sua desordem ruidosa, sem hierarquias e sem razão. *What I would like to arrive, though I may never, what I think would be ideal, would be a situation in which no one told anyone what to do and it all turned perfectly well anyway.*²

LUCRECIA É MULHER NA AMÉRICA.

OS AMIGOS A CHAMAM DE CRETE.

ELA GOSTA DE ESCREVER.

OS CABELOS DE CRETE SÃO CURTOS E PRETOS.

ÀS VEZES, ELA NÃO VOLTA PRA CASA NO SÉCULO XX.

CRETE É MULHER E EDITORA DO LOS ANGELES TIMES.

ELA É CASADA COM JOHN MILTON EM 1912.

LUCRECIA TEM DOIS MARIDOS ANTES DE JOHN MILTON.

ELA NÃO LEMBRA O NOME DO PRIMEIRO.

CRETE É ALEGRE E MÃE DE JOHN.

A partir de 1958, Cage começou a compor uma série de trabalhos a que chamou de indeterminados, nos quais passou a usar, cada vez mais, sistemas e equipamentos eletrônicos. *Variation I* foi dedicada a David Tudor como presente de aniversário. A notação – BV – do solo para piano de *Concert for Piano and*

² KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Routledge, 2003. p.79

Orchestra foi submetida às operações de acaso. O resultado foi um conjunto de cinco linhas dispostas aleatoriamente sobre cinco papéis transparentes. As transparências permitem a interpenetração de signos e a indeterminação dos resultados. Elas devem, uma ou mais, ser sobrepostas aos pontos da notação – BV. Na primeira apresentação, David e John tocaram pianos enquanto o rádio tocava uma ópera. Conversas em atropelos.

Variations II (1961): *Parts to be prepared from the score, for any number of players, using any sound-producing means.*³ A partitura desse trabalho consiste em cinco pequenas transparências com um único ponto em cada uma e seis transparências maiores com uma linha em cada uma. Ao serem sobrepostas, criam uma configuração de pontos e linhas perpendiculares que deve ser interpretada como uma forma de produzir sons. As perpendiculares são usadas para obter medidas de frequência, amplitude, timbre, duração, pontos de ocorrência dentro do tempo estabelecido e o número de sons. *A kind of puzzle, almost impossible to understand.*⁴

Tudor fez a primeira apresentação da peça em março do mesmo ano, em Nova York. Ele usou um piano amplificado, com microfones dentro e fora dele, e cartuchos que raspavam as cordas. Sua interpretação das transparências dividia os sons em simples – os que se faziam em uma única ação, e complexos – os que envolviam duas ou mais ações simultâneas para se fazerem soar.

Variations III (1962): *For any one or any number of people performing any actions.*⁵ São quarenta e duas pequenas transparências com um círculo em cada uma. Deve-se jogar os papéis sobre uma folha em branco e retirar os círculos que não se interconectam. Com os círculos conectados, deve-se construir uma partitura. Não há indicação de como o som deve ser produzido. *We move through our activity without any space between one act and the next, and with many overlapping actions.*⁶ Os círculos repetem as atividades contínuas de homens e mulheres. Repetem-se

³ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=234

⁴ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.175

⁵ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=235

⁶ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.189

como caligrafias sônicas em todas as escritas cagianas. Imprimem som em transparências conectadas e porosas.

Variations IV (1963): *For any number of players, any sounds or combinations of sounds produced by any means, with or without other activities.* São oito transparências, uma com um círculo e as outras com grandes pontos. Deve-se colocar o círculo sobre a planta da área em que a apresentação vai se realizar. O espaço pode ser qualquer: teatro, apartamento, jardim. As transparências com os pontos devem ser jogadas sobre o círculo e deve-se traçar uma reta que sai do círculo para cada ponto. Os instrumentos que vão produzir sons – quaisquer – devem ser colocados em pontos nas linhas. Outras peças podem ser tocadas simultaneamente.

As partituras, em todas as variações, não estão prontas. Elas dependem de um procedimento que faz do intérprete também compositor, objetivamente. A leitura da notação indica liberdade, mais que isso, ela não existe a não ser sob a ação do intérprete. É preciso, deliberadamente, redesenhar a parte e distribuir sentidos aos signos, potências latentes de significados múltiplos e indeterminados, que se realizam a cada apresentação.

DAISETZ TEM 83 ANOS E OCUPA UM BANCO EM UM JARDIM COM FLORES NA
SUÍÇA. AS CONFERÊNCIAS DE ERANOS JUNTAM FILÓSOFOS DO MUNDO TODO EM
ASCONA. ERANOS É UMA PALAVRA GREGA USADA PARA BANQUETE.
BANQUETE É UMA REFEIÇÃO FESTIVA. OS FILÓSOFOS SE ALIMENTAM NA EUROPA.
DAISETZ PARTICIPA DO ERANOS E VIAJA DANDO PALESTRAS EM 1953.
DAISETZ É UM MESTRE ZEN E CONHECE CARL. DAISETZ TEM UM LIVRO EM 1964.
CARL ESCRVE O PREFÁCIO DO LIVRO DE DAISETZ.
DAISETZ MORA NO JAPÃO,
TEM AS PERNAS CANSADAS, ELAS NÃO PARAM DE VIAJAR EM 1958.
JOHN MORA NA AMÉRICA E ENCONTRA DAISETZ NO JAPÃO.
RYOANJI É UM TEMPLO ZEN EM KIOTO.
JOHN OCUPA UM BANCO NO JARDIM DE RYOANJI.

Experimentos radicais de som, provocações que implicam reposicionamentos de escuta. Práticas que nos desatam dos costumes tradicionais. A escuta produz formas que se desmancham na mistura múltipla de sons em interpenetrações. O deslocamento de um conceito – música – perturba a capacidade cognitiva da experiência. O caos se movimenta e desestabiliza a percepção, que dificilmente se entende solta da compreensão linear. *John is just spitting in people's faces now. He's just not in the real world anymore.*⁷ John inventa seu mundo real e ele é imerso em sons que friccionam e fccionam a apreensão cotidiana do mundo.

Variations V (1965) *For any number of performers using photo-electric cells and electronic sound sources.*⁸ Originalmente, essa composição era um trabalho de música para uma coreografia de Merce Cunningham, com o título: *37 Remarks re: an Audio-Visual Performance*. Na apresentação também estavam um filme de Stan VanDerBeek e imagens de televisão de Nam June Paik. A estreia aconteceu em 23 de julho, na New York Philharmonic Hall.

O engenho tecnológico dessa vez foi bastante mais trabalhoso e ousado. Cage queria achar sensores que ativassem gravadores a partir de movimentos dos dançarinos. Robert Moog estava com trinta anos na época e tinha completado seu doutorado em engenharia física quando o conheceu. Foi ele o responsável pelo aparato eletrônico usado em *Variations V*: doze antenas de 1.5m de altura no palco e sensores de metais que percebiam a presença dos dançarinos num raio de 1.20m.

Cage também procurou a Bell Telephone Laboratories para fazer dispositivos fotoelétricos. Billy Klüver, conhecido como o cientista dos artistas, estava trabalhando lá. Sob sua supervisão, os cientistas da Bell fizeram um set de sensores: dez células fotoelétricas dispostas no chão, de modo que quando a luz focasse nelas, produziriam um efeito sonoro interrompido pela passagem dos dançarinos.

⁷ Robert Motherwell apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.189

⁸ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=237

As antenas e as células fotoelétricas, quando ativadas pelo movimento, mandavam os sons de doze gravadores de fita com sons cotidianos captados por Cage e doze rádios de ondas curtas para um mixer, que as redirecionava para os seis alto-falantes espalhados pela sala. O mixer, uma mesa de cinco canais, era operado por três músicos que regulavam o volume e tom dos gravadores e rádios e redirecionava-os de um alto-falante para outro. Alguns microfones de contato foram espalhados pelos adereços no palco e soavam quando alguém esbarrava neles. Cage organizou, idealmente, um campo sônico vivo ativado por corpos fluidos. Com alto-falantes descentralizados, o som compõe um *espaçotempo* singular e imprevisível.

*By means of electronics, it has been made apparent that everything is musical. Also, we know through modern physics that this table [here] is in vibration, and all we need is some way to protect this table from its environment and within that protection to put a microphone, and we will shortly hear the table.*⁹

Todo esse aparato apresentou problemas nos seus funcionamento.¹⁰ Alguns equipamentos eram difíceis de serem manipulados durante a apresentação, as luzes não tinham força para ativar as células fotoelétricas e os dançarinos tiveram dificuldade de se adaptar a todo o aparato e aos estímulos visuais constantes. Ainda assim, o público parece ter gostado da experiência. Preocupação desimportante para Cage, já bastante acostumado a ser recebido, no mínimo, com estranhamento. Sua intenção era gerar um espaço em que imagens, sons e corpos se afetassem mutuamente. Isso aconteceu. No lugar da partitura prescrever a situação, dessa vez a situação se transcreveu em partitura. Ela foi escrita depois da apresentação, contém 37 comentários a respeito da performance audiovisual e inclui a lista de participantes.

Nessa experiência, o movimento se inverte, sentidos tornam-se sons. O corpo em deslocamento é um mecanismo que atualiza realidades sonoras. A escuta age redirecionando o som que se propaga pelo espaço. Múltiplos sujeitos estendidos, em diferentes velocidades, criam um espaço de ressonância do real, que longe de

⁹ KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Routledge, 2003. p.74

¹⁰ Robert Motherwell apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.232

se opor a ele, no rearranjo de seus signos – sons, luzes e corpos – constitui um dispositivo ficcional dissemelhante.

Variations VI (1966): *For a plurality of sound systems, for any number of performers using photo-electric cells and electronic sound sources.*¹¹ A partitura é feita de símbolos impressos em duas folhas de plástico transparentes: triângulos, semicírculos e linhas partidas em 90°. Os símbolos definem o número de sistemas de som disponíveis e possíveis (alto-falantes, geradores e componentes, tais como filtros, moduladores e amplificadores). Eles são jogados sobre uma folha branca com uma linha reta desenhada em preto. O eixo de cada símbolo indica se o gerador deve mudar ou ficar.

ALLAN É FILÓSOFO E COZINHEIRO EM MILLBROOK.
 JEAN É BAILARINA E FAZ TRICÔ. JOSEPH É ESCRITOR E ESTUDA MITOLOGIA.
 BERNADETTE É ADVOGADA E CASADA COM O FILHO DE ANANDA NA AMÉRICA.
 ANANDA É FILÓSOFO NA ÍNDIA.
 JOHN É COMPOSITOR DE MÚSICAS E TEXTOS EM NOVA YORK.
 ALAN COZINHA PARA ELES NO ANO NOVO.
 JOSEPH PROCURA UM QUADRO PARA COLOCAR NO LIVRO
 SOBRE FILOSOFIAS DA ÍNDIA. ELE ANDA POR BIBLIOTECAS.
 BIBLIOTECAS TÊM GRANDES COLEÇÕES DE LIVROS E NÃO TÊM O QUE ELE QUER.
 JEAN TEM UM LIVRO DE TRICÔ. NO LIVRO DE JEAN HÁ UM QUADRO.
 JOHN NÃO O VÊ. ELE DIZ PARA JOSEPH USAR O QUADRO DO LIVRO DE JEAN.
 JOSEPH RI. BERNADETTE INTERPRETA O QUADRO.
 O QUADRO SERVE. ALLAN SERVE O JANTAR.
 NA MASSA QUE ENVOLVE A CARNE ESTÁ ESCRITO OM.

Triângulos referem-se a alto-falantes, retas bisseccionadas aos filtros e moduladores, semicírculos às fontes e as retas referem-se a todo o sistema sonoro. A sobreposição das folhas desenhavam a performance. Em *Variations IV* e *VI*, há mais informações sobre a ocupação sonora do espaço que sobre sua produção. Muito das escritas musicais de Cage, a partir dos anos 1950, tinham como foco a identificação de frequência, timbre, amplitude e duração.

¹¹ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=238

Em *Variations VI* as indicações sonoras são bastante simples – variáveis e invariáveis –, as outras informações são sobre arranjos dos elementos disponíveis para a performance. Rádios, fitas e telas de televisão foram usadas na apresentação. Essa experiência tornou-se ferramenta para a criação de um sistema sonoro. Na apresentação para o NOW Festival, em Washington, Cage pediu a Klüver que usasse as células fotoelétricas para ativar sons. Durante a performance, David e ele interrompiam as luzes produzindo diferentes sonoridades.

Variations VII (1966): *For any number of musicians using photo-electric cells and electronic equipment.*¹² A única indicação nesse trabalho, e que o diferenciava dos demais até então, é que poderiam participar: *only those sounds which are in that air at the moment of performance.*¹³ Cage não usou nenhuma fita, nenhum som gravado, eles foram todos produzidos e processados na presença do público.

Em 1966, Rauchemberg e Klüver organizaram um festival de arte e tecnologia, misturando dança, música e performances teatrais. *9 Evenings: Theatre and Engineering* aconteceu entre 13 e 23 de outubro, no New York 69th Regiment Armory, com a participação de Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, John Cage, Yvonne Rainer, David Tudor, Robert Whitman. Além dos 10 artistas, mais de 30 engenheiros estavam envolvidos criando equipamentos específicos para os trabalhos. Cada performance aconteceu duas vezes durante os nove dias. Mais de mil pessoas estavam presentes à cada noite. Cage compôs *Variantions VII* para esse festival.

O espaço escuro deixa saltar, nas luzes que o sustentam, um retângulo feito de mesas emendadas dentro do qual homens se movimentam projetando enormes sombras nas paredes altas e telas em branco. Ruídos e muitos equipamentos sobre as bancadas. Os refletores estão nos pés, embaixo das mesas e, apesar da sua força, as luzes mais escondem que revelam. Em preto e branco, a câmera mostra

¹² Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=272

¹³ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.235

detalhes e o som segue soando no filme da apresentação. *I think that thanks to and through electronics, we are leaving the church and have dived into life.*¹⁴

Com um cigarro nas mãos, Cage se movimenta entre os outros, concentrado, andando pelo espaço que, à distância, expõe pernas e pés agitados. Pernas e pés em rostos indistinguíveis, silenciosos. Os corpos, em luzes e sombras, repetem uma escuta contínua de frequências, ritmos e alturas distintas que se sobrepõem, atravessam e se escondem em outras. O retângulo é um campo sônico vivo de movimentos, fios, aparelhos, mãos, pés e escutas – sentidos que produzem som.

*The point about John Cage's involvement with technology is that although he has Always been quick to use new means of making sound, he stands outside technology. He is not evolved, as many are today, in working with electronics, building devices and shaping them to produce sounds. Rather John Cage continues to explore the extent to which a given means can be used for the greatest freedom, variety, and pleasure.*¹⁵

Cage queria usar sons vivos, simultâneos à apresentação e que viessem de toda a parte da cidade. Ele tentou incluir sons do espaço, mas não conseguiu. Rádios e telefones foram usados para ampliar os fenômenos sonoros existentes no cotidiano. Ele também usou sensores para captar as ondas cerebrais de um de seus colaboradores, a fim de modular a amplitude das ondas senoidais. Tudo soa na ficção cagiana.

*I try to make my music show us that we already inhabit our environment. I try to suggest a new kind of listening for this new living in the world: not a music for you and me, but a listening which will recognize, as of now, the fact that there will be seven billion people in the year 2000, and twenty billion in 2060!*¹⁶

Klüver conseguiu da companhia telefônica dez linhas e aparelhos. Eles conectavam-se a vários pontos em Nova York: o estúdio de ensaio de Merce Cunningham – uma sala bastante antiga e alta, com uma pia que pingava constantemente e um ruído intenso de tráfego –, a sala de impressão do *New York Times*, um aviário no Bronx, um restaurante conhecido na 14 Street que ele

¹⁴ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.137

¹⁵ Billy Klüver na apresentação do filme *Variations VII*.

¹⁶ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.216

frequentava, uma estação elétrica de rua, o departamento sanitário do East River, um canil e o tanque de tartarugas da casa do compositor Terry Riley. Cage ligou para esses telefones durante a apresentação e o som que vinha dos aparelhos era amplificado. *The idea of Variations VII is simply to go fishing, so to speak, in a situation you are in, and pick up as many things as you can, that are already in the air.*¹⁷ Captadores magnéticos ligados aos receptores mandavam o som para o sistema de modulação idealizado por David Tudor, que também operava o sistema.

A sala de controle de luz e som não tinha tamanho suficiente para os aparatos tecnológicos de Cage. Para sua apresentação, foram feitas duas plataformas paralelas em um canto do espaço sobre as quais foram colocados componentes tecnológicos e geradores de som. Os músicos e engenheiros se movimentavam entre elas. Havia seis microfones de contato nas plataformas que amplificavam seus sons e 12 em utensílios domésticos: liquidificador, torradeira, espremedor de frutas, ventilador etc.

EDGAR É MÚSICO E FRANCÊS EM 1907.
 FERRUCCIO É PIANISTA, MAESTRO, PROFESSOR E ITALIANO NA ALEMANHA.
 ELE ESCREVE O ESBOÇO DE UMA NOVA ESTÉTICA NA MÚSICA.
 EDGAR ENCONTRA FERRUCCIO EM BERLIM.
 AS MÚSICAS DE EDGAR SE QUEIMAM NA CAPITAL.
 EDGAR É AMERICANO E COMPÕE IONIZATION EM PARIS.
 IONIZATION É UM DOS PRIMEIROS CONCERTOS PARA PERCUSSÃO.
 TREZE PERCUSSIONISTAS TOCAM
 QUARENTA INSTRUMENTOS
 DIFERENTES EM 1931.

Foram usados também 20 rádios que interceptavam, aleatoriamente, o conteúdo da performance com programações em diferentes frequências, incluindo a FM, ainda difícil na época, e as interferências entre as estações. E mais 2 televisões, 2 contadores Geiger, geradores de ondas e osciladores como fontes sonoras. As células fotoelétricas também foram usadas como disparadores sonoros nessa composição, 30 fotocélulas foram colocadas nas mesas na direção das luzes que estavam na altura dos tornozelos dos participantes. Ao se movimentarem, eles

¹⁷ KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2003. p.78

quebravam o feixe de luz desencadeando sons para serem processadas pelo sistema e direcionados para as 17 saídas: 12 alto-falantes no balcão, 3 no chão, um megafone de David Tudor – que ele chamava de George –, e 1 alto-falante no teto.

*My project is simple to describe. It is a piece of music, Variation VII, indeterminate in form and detail, making use of the sound system which has been devised collectively for this festival, further making use of modulation means organized by David Tudor, using as sound sources only those sounds which are in the air at the moment of performance, picked up via the communication bands, telephone lines, microphones together with, instead of musical instruments, a variety of household appliances and frequency generators.*¹⁸

As fontes sonoras não seguiram nenhuma ordem pré-estabelecida, elas se cruzam, se sobrepõem e se anulam. O som produzido pelas interferências, para Cage, tem a mesma importância que os sons vindos de outras fontes e filtrados durante a performance. Mais que responsáveis pela mediação, o compositor, os outros artistas e os componentes tecnológicos são participantes nela imersos.

*One loud-speaker is insufficient and so are two or three or four: five is when it seems to me to begin. What begins is our inability to comprehend.*¹⁹ O meio não é mais um intermediário, ele define o cerne da arte. Sua especificidade reúne o aparato tecnológico, uma ideia de arte e a formação de uma vizinhança de sensibilidade específica. Mediações. Arredores nos quais arranjos artísticos se inscrevem e, simultaneamente, condição de existência desses mesmos arranjos.

Cage ficou bastante aborrecido com o resultado da primeira apresentação, apesar do público ter adorado. Um dos engenheiros desligou os telefones e foi impossível religá-los. *I thought those engineers should be tied up.*²⁰ Na segunda apresentação, apesar das objeções dos guardas, ele removeu o cordão que os separava do público e os estimulou a saírem dos seus lugares. Muitos se aproximaram da ilha de aparatos sonoros, outros andaram pelo espaço, espalharam-se ou deitaram-se pelo chão. O Armory, como um galpão, é um espaço grande, com muita

¹⁸ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=272

¹⁹ CAGE, John. **Silence**. Middletown: Weleyn University Press, 1961. p.186

²⁰ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.236

reverberação. Há, ali, um eco de até seis segundos. Sem brigar com essa característica, Cage e Tudor aproveitaram esse *espaçotempo* em que o som se espalha e se repete intensamente como mais um artifício de reunião sonora, de repetições em diferença. Relações deliberadas de escutas. *Activity*.²¹

A captação dos sons da vida diária não tem a intenção de registrá-los e duplicá-los. Os sistemas de processamento são possibilidades inventivas de agir sobre eles e de deixa-los agir, soando no estranhamento. Organização de um território temporário em que esses sons são os mesmos e são outros. E Cage repete, é uma peça musical. *If we could come to accept putting aside everything entitled music, all of life would become music!*²² O direcionamento dos sons, ainda que de forma caótica, ocupando simultaneamente um determinado espaço no tempo, e a intervenção em suas frequências é sua ideia prolífica de composição.

Compor é reunir, sem hierarquias. Trazer para um espaço comum o que a vida produz cotidianamente, em mediações que se atravessam em diferentes sentidos. Sons, pessoas, tecnologias em interpenetrações sem controle. A experiência é única não só para o público, mas para todos os envolvidos na performance. Arte é a possibilidade paradoxal de uma experiência comum e particular, invenção de narrativas em dissensos. *Not someone saying something, but people doing things. Giving everyone, including those involved, the opportunity to have experiences they would not have had otherwise.*²³

Esses trabalhos eletrônicos renderam a Cage muitos prêmios e convites. Em setembro de 1967 ele aceitou dar aulas na escola de música da *University of Illinois* como professor visitante durante um ano. Em novembro, ele produziu o primeiro *Musicircus*, que teve um público estimado de 5000 pessoas. *My notion that many music may be heard at one & the same time.*²⁴ Dividiam o espaço: um recital de piano, uma orquestra barroca, uma banda de jazz, dançarinos da

²¹ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.24

²² *ibid.*, p.61

²³ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.237

²⁴ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.236

companhia de Cunningham em movimento, barulhos de ventiladores amplificadas por Tudor, uma performance de mímica e Cage operando uma mesa com microfones transmitindo os sons das trocas de interruptores ocupando simultaneamente o mesmo pavilhão, sem obstruções. *It is a principle of a flexible relationship, of a flexibility of relationships.*²⁵

Na Universidade de Illinois, Cage entrou em contato com computadores, uma novidade para a época. A princípio, ele não se interessou muito, mas depois decidiu seguir o curso de Jeery Hiller sobre música de computador duas vezes por semana. *I feel quite idiotic but fascinated.*²⁶ Hiller era cientista e compositor e tinha fundado, na universidade, um estúdio de música experimental. Junto com um matemático, ele criou o programa para computador ILLIAC (Illinois Automatic Computer), com o qual compôs *ILLIAC Suite for String Quartet*, conhecida como a primeira música composta por um computador.

LUIGI É INVENTOR, ARTISTA PLÁSTICO, ITALIANO E ANARQUISTA EM 1913.

FRANCESCO É ITALIANO, COMPOSITOR E AMIGO DE LUIGI.

O RITMO EUROPEU PRODUZ MANIFESTOS NO SÉCULO XX.

FRANCESCO PUBLICA O MANIFESTO MÚSICA FUTURISTA.

LUIGI RESPONDE COM O MANIFESTO ARTE DOS RUÍDOS EM MARÇO.

A ORQUESTRA FUTURISTA DE LUIGI TEM SEIS FAMÍLIAS DE RUÍDOS 1. RONCOS, TROADAS, EXPLOSÕES, BRAMIDOS, ESTRONDOS, ESTALADOS. 2. ASSOBIOS, APITOS, SOPROS. 3. COCHICHOS, MURMÚRIOS, RESMUNGOS, SUSSURROS, GORGOLEJOS. 4. ESTRIDORES, RANGIDOS, FARFALHARES, ZUMBIDOS, GUIZOS, ESFREGAÇÕES. 5. RUÍDOS OBTIDOS COM PERCUSSÃO SOBRE METAIS, MADEIRAS, PEDRAS, CERÂMICAS ETC. 6. VOZES DE ANIMAIS E DE HOMENS: GRITOS, BERROS, GEMIDOS, URRROS, UIVOS, RISADAS, ESTERTORES, SOLUÇOS.

OS MOVIMENTOS RÍTMICOS DE UM RUÍDO SÃO INFINITOS.

LUIGI INVENTA OS INTONARUMORI.

O LIVRO DE LUIGI, A ARTE DOS RUÍDOS, OCUPA A CABECEIRA DE JOHN.

A Escola de Música de Brasília tinha um bloco com pequenas salas para aulas de violão, mas em uma delas havia um cravo. Instrumento curioso, exótico, que

²⁵ CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.52

²⁶ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.238

enchia o ar de uma dura harmonia. Poucas pessoas o tocavam, o professor responsável era um homem sério, alto, magro e com a barba um pouco branca. Eu gostava dele, parecia ocupar um tempo outro, uma outra velocidade, Felipe Silvestre. Decidi fazer aulas naquele instrumento barroco, todo pintado, com suas teclas de madeira. Diferente das cordas do piano que são marteladas, suas cordas são pinçadas e isso produz uma resistência precisa aos dedos.

Eu entrava na sala, sempre nos fins de tarde, quando a escola já silenciava, e ficava estudando, experimentando a combinação áspera, ao mesmo tempo que delicada, de sons, sem gradação de intensidade. O cravo é limitado, mas com recursos muito peculiares. Ali, naquela sala de pouca luz, os tempos se atravessavam na minha escuta. E era só por ela, por essa escuta permeada de tempos, que insisti nesse instrumento tão atípico. A memória dessa insistência é de tardes aconchegadas em um tecido rugoso de sons em calma.

O computador deu a Cage a possibilidade de realizar projetos mais complexos do que tinha conseguido até então. A cravista Antoinette Vischer tinha lhe pedido uma composição para cravo, mas como o instrumento não o interessava, não aceitou. Depois de ter acesso ao computador, pensou que podia compor a peça com ele determinando tom e duração através das operações de acaso. Hiller criou um programa de *I Ching* para Cage usando um IBM 7094. O ICHING liberava-o da tarefa demorada de jogar moedas. Ainda assim, o processo complexo de composição de *HPSCHD* demorou dois anos, muitas pessoas e muito trabalho, entre erros e acertos. *I have always been very found of working in a team. It is a way of working which conforms to chance's necessarily liquidating the habits of the ego. The more egos you have, the better chance you have of eliminating the ego altogether.*²⁷

Com um programa chamado DICEGAME, Cage e Hiller, coautor da composição, criaram sete diferentes solos de vinte minutos para cravos amplificadas. Os solos foram tirados de uma paródia atribuída a Mozart, de 1787, *Dice Game*. Cada um com características distintas. No terceiro solo, as escalas de *Dice Game* foram trocadas, em acasos, por escalas de sonatas de Mozart. No quinto solo, as escalas

²⁷ CAGE, John. **For the birds. John Cage in conversation with Daniel Charles**. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.142

foram tiradas de composições como *Appassionata*, de Beethoven, de um prelúdio de Chopin e de *Carnaval*, de Schumann. Esse solo encarna um pequeno levantamento de vinte e cinco anos de músicas para teclado, com um salto para outra composição de Hiller e Cage, *Winter Music*. A partitura do sétimo solo é uma instrução para que a cravista, ou o cravista, escolha qualquer peça de Mozart. Apesar de cada solo ser endereçado a diferentes cravistas, ele ou ela podem escolher tocar qualquer outro. Cage põe em escuta a tradição, atualizada. Ele a desapropria, reúne tempos em desordem e os coloca, mediados, em presença.

Um outro programa mais complexo, também chamado *HPSCHD*, foi usado para gerar segmentos sonoros emendados em fitas mono de vinte minutos, para serem tocadas sobre os solos. *The basic idea was to explore microtonality.*²⁸ Foram feitas 52 fitas com padrões rítmicos variados, 52 divisões microtonais diferentes de oitava.

Cage foi contratado pela Nonesuch Records, um braço da Warner especializado em música clássica contemporânea, world music e jazz, para gravar um LP estéreo de *HPSCHD* com as 52 fitas. Para a gravação, Hiller criou mais um programa, *KNOBS*, gerando dez mil instruções para a mixagem de som, colocadas em cada disco. Para a escuta caseira, o ouvinte recebia uma partitura de escuta dentro do LP, em uma folha, sugestões de quando e quantas vezes mexer nos controles de volume e balance, variando o estéreo, o que implicava uma alteração sonora substancial. *We can say that this blurring of the distinctions between composers, performers, and listeners is evidence of an ongoing change in society, not only in the structure of society, but in the feelings that people have for one another.*²⁹ Escutas performativas.

A apresentação de *HPSCHD* aconteceu no dia 16 de maio de 1969, um ano e meio depois do que estava previsto, por causa do complexo engenho que envolveu toda a composição. Para a apresentação da música, Cage queria colocar elementos visuais. Foram pintados à mão 160 slides com cores determinadas pelo programa *ICHING*. Outros 6800, com imagens da preparação do primeiro pouso tripulado

²⁸ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.240

²⁹ CAGE, John. **Empty Words**. Middletown: Wesleyan University Press, 1979. p183

na lua, foram dados pela NASA e pelo Palomar Observatory. Cenas e imagens do espaço, para serem mostradas aleatoriamente, foram selecionadas entre 400 filmes. Calvin Sumsion, aluno de design, junto com outros estudantes do departamento de arte, usando o ICHING, produziram cartazes, slides, banners com imagens variadas e provocadoras. Um dos cartazes enumerava os itens que fariam parte da apresentação:

*7 Harpsichords 52 tape machines 631 Pages of Music manuscript 59 Power Amplifiers 59 Loud Speakers 40 Motion Picture Films 11 100x40-foot Rectangular Screens 8 Motion Pictures Projectors 208 Computer generated Tapes 6400 Slides 7 Pre-amplifiers 340-foot circumference Circular Screen 64 Slide Projectors.*³⁰

PIERRE É FRANCÊS E COMPOSITOR NO FINAL DOS ANOS 1940.

ELE NÃO SEGUE A TRADIÇÃO DE ARNOLD E IGOR NA EUROPA.

PIERRE TROCA CARTAS E IDEIAS COM JOHN.

ELES TÊM MUITO EM COMUM.

PIERRE COMPÕE MÚSICA SERIAL NO MEIO DO SÉCULO XX.

JOHN TRABALHA EM OPERAÇÕES DE ACASO.

PIERRE ESCREVE UM ARTIGO SOBRE O ACASO E REJEITA A MÚSICA

INDETERMINADA.

JOHN SE IRRITA EM 1957.

NÃO HÁ MAIS CARTAS EM 1963.

Com início marcado para às 19.30h, o concerto seguiu até depois de meia-noite, ocupando o Assembly Hall da universidade, um estádio por onde passaram, nessa apresentação, mais de 7000 pessoas, entre homens, mulheres e crianças. *The freedom of going in and out of a place, and of something not beginning or ending, is really a celebration of... using one's aesthetic faculties wherever one is.*³¹ Sete plataformas levavam aos sete cravos, o público circulava entre eles. Os alto-falantes estavam espalhados pelo teto, fazendo soar os microtons aleatórios. Havia roupas, camisetas e túnicas de papel sendo feitas e comercializadas no local com preços determinados pelo *I Ching*. Muitas luzes e imagens atravessavam o espaço reverberante.

³⁰ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.242

³¹ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.242

Um festival multimídia de acúmulos sonoros, visuais e táteis à disposição. Sete ilhas soantes que se interpenetram, atravessadas pelos ruídos que produzidos pelo andar das pessoas presentes, por suas vozes que se juntam às frequências das fitas feitas de fragmentos variados, pelos corpos que se esbarram, em desordem.

Calvin Sumson colocou telas semitransparentes no centro, que não bloqueavam os filmes e slides, mas permitiam que elas interagissem com imagens de outras telas. *By standing under the screens, you could follow this metamorphosis of each image through space.*³² A anarquia constituída no espaço é o exercício estético da política de Cage. Configurar mundos em desordem, organizar um *espaçotempo* intenso no qual o mundo soa afetando corpos que, temporariamente, partilham o caos.

*I read a criticism of my work recently in which the writer said my music was extremely interesting as sound, but it was unfortunate that it didn't have any substance. I wondered what he would have meant by substance, then I realized he meant the relationships through the use of chance operations, and what the writer was lamenting was the fact that I had succeeded.*³³

A indeterminação, para Cage, sempre esteve ligada a métodos matemáticos. Os números que circundam os seus gestos são impressionantes. Os processos de invenção e performance baseiam-se em operações matemáticas. A computação tornou-se, então, para ele, de grande interesse social e artístico. As possibilidades de práticas generativas, mais velozes e complexas, puderam ser usadas como ferramentas na criação de trabalhos artísticos cada vez mais indeterminados e atravessados por diferentes linguagens. A estética põe em prática o que, no pensamento de Cage, pode ser chamado de uma tecnoutopia, que age na possibilidade de viabilizar mundos em diferença, ampliando respostas e tempos para as questões que se colocam a cada presente.

A escuta cagiana redefine nossa relação com os sons, abrindo ouvidos para a diversidade acústica do mundo, desfazendo-nos de ideias de coerência, completude, forma, resolução, elaboração, tudo o que impõe um certo tipo de controle. Seus experimentos musicais dão espaço a um vigoroso e imediato

³² CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars Publishers Ltda, 2009. p.195

³³ John Cage apud: KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Routledge, 2003. p.82

conhecimento dos sons e do mundo, ele mesmo, em sua complexa realidade. Conhecer é misturar-se em afetos, deixar os corpos, livres de expectativas e desejos, em atravessamentos, soarem.

"Here Comes Everybody." Though the doors will always remain open for the musical expression of personal feelings, what will more and more come through is the expression of the pleasures of conviviality. And beyond that a nonintentional expressivity, a being together of sounds and people (where sounds are sound and people are people). A walk, so to speak, in the woods of music, or in the world itself.³⁴

³⁴ CAGE, John. **Empty Words**. Middletown: Wesleyan University Press, 1979. p179