



KEN - A QUIETUDE  
MONTANHA - IMOBILIDADE

turNing the paper  
intO  
a space of Time  
imperfections in the pAper upon which  
The  
musIc is written  
the music is there befOre  
it is writteN

Branco sobre branco – notação do silêncio, paisagem sonora feita de vozes ressoando o tempo. Eu destruí o aro do horizonte e saí do círculo dos objetos.<sup>1</sup> Espaço que se abre ao corpo de uma escrita qualquer. Escrita latente do mundo. Traços pretos sobre branco – notação sonora, impressão de vozes no tempo. Desejo e invenção de escritas. Corpo anárquico que se descontrola em formas e arranha o mundo. Corpo polifônico que inventa mundos. Ficções que agem rompendo a dinâmica das percepções sensíveis do cotidiano. Narrativas que impõem o futuro já presente na ordenação de novos sentidos e possibilidades.

Desejo de conversa. Desejo de interferência. A escrita permite, de mim, a minha distância. Me joga no mundo e se joga no tempo circular da vida. Sem paradeiro, fazendo paradas nas escutas irregulares de desconhecidos distantes. Conversas silenciosas, companhias que se atravessam em sentidos múltiplos, a escrita constitui um corpo outro, autônomo, que tem, de mim, a minha ausência em presença das vozes que povoam a feitura de qualquer texto.

Linguagem da escrita, escrita de linguagens, Cage foi constituindo, ao longo dos anos, seu próprio alfabeto. Notações que fossem capazes de dar conta da indeterminação cada vez mais radical de sua música, que comportassem o silêncio, o timbre, o ritmo como duração, o material a ser usado. Escrita que desconforma a ideia de um pensamento linear ou de uma teleologia possível. Sons do mundo em notação, vozes do mundo anotadas, repetidas aleatoriamente.

A escrita tradicional da música não tem recursos para as suas explorações sonoras, principalmente depois dos anos 1950. A invenção do piano preparado, em 1940, já demanda uma notação particular para o registro exato dos lugares e peças a serem colocadas entre as cordas, e a forma de tocá-las. Cada vez mais, suas notações formam grafismos particulares que parecem, aos leigos, imagens sem código, ou tabelas matemáticas perfeitamente divididas.

---

<sup>1</sup> Kazimir Malevitch apud: PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo: Edusp, 1993. p.210

*One day I said that writing music is not the same as performing it, nor as listening to it. They are three completely different things. What you hear, what comes from the writing, is absolutely different from the fact that I was able to write it. For there be a connection, I would have to get up on stage and begin writing in front of you. That is what I did yesterday evening! But if you hear something other than what I write, I see no treason in it. There is simply a lack of rapport there where there once was – perhaps – a rapport...<sup>2</sup>*

As escritas sonoras usam formas, cores, traços, curvas, números e palavras para gravar no papel, com precisão, o gesto musical impreciso. Algumas de suas partituras em nada se diferenciam de trabalhos visuais. Linguagens que se atravessam. Escrita que é arte visual, que se decodifica em som. Isso e aquilo, simultaneamente.

HUGO E TRISTAN SÃO POETAS E LEEM DICIONÁRIOS.  
DADA É UMA PALAVRA QUE ESTÁ NO DICIONÁRIO FRANCÊS-ALEMÃO.  
DADA SIGNIFICA CAVALO DE MADEIRA E INVADE O CABARET VOLTAIRE  
EM ZURIQUE. HUGO ESCREVE UM MANIFESTO EM 1916.  
A EUROPA ESTÁ EM GUERRA NO SÉCULO XX.  
ARTE É UMA FORMA DE LINGUAGEM NA EUROPA.  
OS DADAS SÃO O VENTO DA DESORDEM.  
TRISTAN ESCREVE UM MANIFESTO EM 1918. A ARTE NÃO É SÉRIA NO PAPEL.  
ELE ESCREVE INSTRUÇÕES PARA FAZER POESIA EM 1920.  
*COPY CONSCIENTIOUSLY.*

O *Concerto para piano e orquestra*, de 1958, demandou uma escrita mais ampla e diversa. São 84 tipos de notação distribuídos em 63 páginas. Cada notação recebe o nome de uma ou duas letras do alfabeto. A peça pode ser tocada inteira ou em partes, em qualquer sequência, por um instrumento solo ou com orquestra. A música foi composta para uma coreografia de Merce Cunningham, *Antic Meet*, cujo cenário e figurino foram feitos por Robert Rauschenberg. A notação de cada parte se organiza de forma que o espaço no papel seja relativo ao tempo. A duração se estende, branco no fundo branco. O tempo é determinado pelo músico e se altera, durante a apresentação, de acordo com o maestro que funciona como metrônomo, simulando com as mãos os ponteiros do relógio. As notas têm três tamanhos que se referem à duração, amplitude ou ambos.

<sup>2</sup> CAGE, John. **For the birds**. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 2009. p.59

Nas páginas, esquemas arquitetônicos organizam o som. Na página 40, a notação AY se faz de pequenos retângulos pretos em fundo branco, cruzados, ou em forma de L, todos com um número dentro, em homenagem a notação usada por Morton Feldman, que indicava as batidas no teclado com números dentro de caixas. A página em nada se parece com alguma escrita musical. A notação K, página 43, usa o pentagrama e a clave de sol, mas no lugar das notas estão escritas suas letras correspondentes, e linhas ligam-nas formando geometrias. Em BT, página 54, dois desenhos pontilhados de piano se seguem, em um deles, pontos pretos marcam lugares no teclado. A notação BB, na página 53, tem outros pontos pretos que se distribuem em um quadrado, nos seus lados estão as letras que designam as notas, retas cruzam o espaço estabelecendo possíveis relações de duração e harmonia.

A notação cagiana é uma forma de precisar a indeterminação. Essas partituras foram expostas numa galeria em maio de 1958, inscrevendo-se, assim, num território visual. A partitura do *Concerto para piano e orquestra* traz uma colagem de possibilidades de escrita musical. Exercício no qual a grafia se reinventa inscrevendo o som. A peça escrita para piano, se tocada por outro instrumento solo, deve ter, no título, o nome do instrumento usado. Variações abertas ao uso, convite a interferências.

A escrita tradicional busca imprimir sentidos, comunicá-los. Os sentidos que se imprimem nas notações cagianas são delimitações de um território inventivo. A correspondência entre o que se escreve e o que se lê se faz na interpretação e escolha do leitor. A informação não se completa na compreensão dos símbolos, ela se dá no gesto performativo de leitura. A notação é proposta e condição de encontro.

Há um jardim no templo de Kyoto, no Japão, chamado Ryoanji. No jardim, estão quinze pedras dispostas sobre uma superfície de areia branca, distribuídas harmonicamente em três grupos distintos. O silêncio caminha pelo espaço. Cage esteve lá e ficou bastante impressionado. *The stones are arranged in such a way that*

there appear to be three, but in actuality there are fifteen. (laughs) They're in three groups.<sup>3</sup> Pedras cinzas no fundo branco.

No verão de 1983, depois de ter passado janeiro no Crown Point Press (estúdio em San Francisco onde, em 1978, Cage fez suas primeiras gravuras e continuou a ir todo ano, até sua morte, para produzir trabalhos visuais), ele começou a fazer desenhos a lápis usando quinze pequenas pedras circulares. *Ryoanji* é uma série grande desses desenhos, produzidos até o fim de sua vida. As posições das pedras no papel foram decididas usando as operações de acaso.

Cage estava trabalhando nesses desenhos quando resolveu usar as mesmas pedras para compor uma música, *Ryoanji*. Meios em interpenetração. Ela foi escrita para oboé, acompanhado por percussão. Mais tarde, compôs separadamente, a pedido particular dos intérpretes, *Ryoanji* para voz, flauta, contrabaixo e trombone acompanhados de percussão, com uma variação para orquestra de vinte músicos. Sua última composição da série, um pedido de Michael Bach para violoncelo, ficou inacabada.

ROBERT É PINTOR.  
ELE OCUPA UM ESPAÇO NA BLACK MOUNTAIN COLLEGE EM 1952.  
CY É PINTOR E TENTA SE AFOGAR NA CAROLINA DO NORTE.  
ROBERT É CASADO COM SUSAN E TEM UM FILHO.  
ROBERT DEIXA SUA MULHER E FILHO E CY NÃO SE AFOGA.  
ELES VÃO PARA A ITÁLIA.  
A ITÁLIA TEM UM RIO CHAMADO ARNO E ALGUNS CRÍTICOS.  
ROBERT PINTA MUITOS QUADROS NA EUROPA.  
UM CRÍTICO QUER QUE ROBERT JOGUE SEUS QUADROS NO RIO.  
ELE VOLTA PARA A AMÉRICA COM CY.  
OS QUADROS DE ROBERT FICAM NO ARNO EM 1953.

O desenho e a música estão relacionados, ainda que um não seja a representação do outro, nem exatamente, do jardim. Não é um jogo mimético, mas referencial. São formas em exercício do jardim no espaço do papel, no espaço sonoro. *I think*

<sup>3</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.243

*they related too one another [o som e o jardim]. I think that with proportional notation, you automatically produce a picture of what you hear.*<sup>4</sup>

A imagem se faz a partir da escuta, interpenetrações. O movimento não busca reapresentar o que foi capturado pelo olhar, mas repetir, em diferença, a presença do jardim para olhos e ouvidos. Tanto em um trabalho quanto no outro, as pedras são linhas de partida. O lápis as rodeia e ocupa o espaço num silêncio monocromático. A partitura dos solos é feita de duas páginas com dois retângulos em cada uma – e podem ser tocadas em qualquer ordem – duplicando o retângulo de areia que forma *Ryoanji*. A notação é o espaço onde as pedras soam, uma fotografia de circunstâncias móveis. Não são notas, mas intervalos, glissandos movimentando o ar, curvas na areia branca.

As pedras desenhavam o contorno do som, que diferente do lápis, não faz voltas. A música usa o tempo, portanto, a notação é feita da esquerda para a direita, sem círculos. O som avança, sem recuos. Nos desenhos, os traços redondos se embaralham sobre o papel branco, em gestos aleatórios. Paik. *"When you compose, do you think notation first, or sound first? May I ask?"* Cage. *"Yes, you may ask... Both constitute inseparable entity... I cannot separate them..."*<sup>5</sup>

O jardim ressoa nos papéis. O espaço se ocupa de linhas e curvas, seja como notação musical, seja como exercício gráfico – traços indiciais das pedras que Cage levou consigo numa mala para Crown Point Press. A escrita presentifica realidades. É propulsora de signos com múltiplos vetores. O mesmo título se desdobra em dessemelhanças. Arte como processo.

Tanto as partituras, quanto os desenhos de *Ryoanji* continuaram a ser feitos durante toda sua vida. As diferentes formas de linguagem fazem o jardim presente, gerando novas conexões e possibilidades de encontros. Artes que se atravessam na diferença significativa das manchas no papel, poesia sonora e visual, ocupação do tempo e do espaço. Cada escrita organizando seu território de consequências na recepção particular de escutas.

<sup>4</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.243

<sup>5</sup> CAGE, John (Ed.). **Notations.** New York: Something Else Press, 1969. p. 38

Notação, mais que escrita representacional do som, é, aqui, forma de fazer soar o mundo no papel. Cage faz sua escrita de escutas, escutas do cotidiano, escutas da tradição musical, das artes visuais, do tráfego, escuta de vozes que saem dos livros que amontoam suas estantes, de risadas, de durações que se incorporam em movimentos, escuta de silêncios possíveis. Suas notações são rastros rumorosos de tempos passados e futuros em presença. Escrita errante, multiplicidade que organiza singularidades. Fundo e superfície. *to change the noun "music" into the verb "music"*. Tohru Takemitsu.<sup>6</sup>

MARK É PINTOR E OCUPA UMA CADEIRA EM SEATTLE EM 1938.

ELE CONHECE O MÉXICO. ELE APRENDE CALIGRAFIA NA CHINA

E PASSA UM TEMPO EM UM MOSTEIRO ZEN BUDISTA EM KIOTO.

MARK FAZ ESCRITAS BRANCAS NOS ANOS 1940.

AS ESCRITAS BRANCAS SÃO CALIGRAFIAS MISTURADAS

TRAÇADAS SOBRE UM FUNDO.

O FUNDO NÃO É BRANCO.

MARK GOSTA DE ANDAR DEVAGAR.

JOHN OCUPA UMA CADEIRA NA CORNISH SCHOOL EM 1939.

JOHN E MARK LEVAM VÁRIAS HORAS NUMA CAMINHADA DE 45 MINUTOS.

MARK DEMORA EM OLHAR AS COISAS. ELE ABRE OS OLHOS DE JOHN.

JOHN COMPRA UMA DAS ESCRITAS BRANCAS À PRESTAÇÃO NA AMÉRICA.

Livro editado por Cage e publicado pela Something Else Press, editora de arte inovadora, sob a supervisão de Dick Higgins e Alison Knowles, em 1969, *Notations* traz manuscritos de 269 compositores da época, selecionados circunstancialmente. Para cada autor, através de operações de acaso, foi dado uma página com um número de palavras a respeito da notação, de uma a sessenta e quatro, impressas junto com a partitura. Os comentários foram tirados dos textos que os autores enviaram junto com as partes para o livro, ou de anotações de Cage e Knowles. As letras, tamanho e intensidade também, da mesma forma, organizados por operações de acaso. As anotações são também notações que fazem soar o livro.

<sup>6</sup> CAGE. John (Ed.). **Notations**. New York: Something Else Press, 1969. p. 188



*The rules are remembered but they lost their hold.  
but heard.*<sup>7</sup>

*Vision unseen*

Por volta de outubro de 1965, Cage teve a ideia de produzir uma exposição na New York's Stable Gallery com manuscritos de partituras do século XX. A venda desses manuscritos iria para a Foundation for Contemporary Performance Arts, sua organização sem fins lucrativos, isenta de impostos, para apoiar artes experimentais. Depois de algumas negativas, ele resolveu fazer a publicação do material recebido, os direitos autorais do livro foram repassados para a fundação.

*Writing all these letters to get manuscripts gives me a great sense of brotherhood with the musical fraternity. I had thought that I was separate somehow, and now I feel so close.*<sup>8</sup>

Knowles trabalhou com Cage durante dois anos no processo de composição do livro, escrevendo cartas, fotografando manuscritos, cruzando textos e jogando moedas, em lentos acasos. Uma grande diversidade de compositores ocupa as páginas. Entre eles, Pierre Boulez, Leonard Bernstein, Anton Webern, Morton Feldman, Edgar Varèse e Nam June Paik. Há um silêncio significativo, nenhuma partitura de Schoenberg. Ele já tinha morrido na época da edição e sua mulher, Gertrude, apesar dos insistentes pedidos de Cage, não autorizou.

*Notations* se faz de fragmentos. *From the continuing dependence on notation to its renunciation.*<sup>9</sup> Fragmentos sonoros, fragmentos de discurso, fragmentos visuais que compõem um corpo contemporâneo de escrita. Formas produtoras de sentidos, sem discriminação. A letra de *The word*, dos Beatles, escrita a mão, com desenhos e rabiscos, ao lado de uma complexa partitura de Keneth Gaburo, por exemplo, provoca uma ampliação das percepções sensíveis. Um campo se abre num jogo simples de distribuição de vozes, distribuição de escritas. Copresenças.

<sup>7</sup> CAGE. John (Ed.). **Notations**. New York: Something Else Press, 1969. p. 67

<sup>8</sup> John Cage apud SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.221

<sup>9</sup> John Cage apud SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage**. New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.224

Palavras dispostas entre as notações em provocativo encontro. Ideias se opõem, se confirmam, conversam de forma não linear. *Notation is nice. Lou Harrison.*<sup>10</sup> A notação é realidade imagética, ela mesma, autônoma, livre da função representativa, como se vê no livro. O som é latente, pulsante, mas é, também, e antes, impressão visual soando o silêncio.

A multiplicidade de imagens, ideias e vozes no livro impossibilitam qualquer desejo de estabilidade. Ao mesmo tempo, faz da instabilidade um espaço habitável. As notações são o gesto de cada compositor e, junto com os textos, se friccionam, criam tensão. Põem em ação questões que se apresentam a partir dessa reunião, para as quais não há respostas totalizantes. Apenas o uso particular de cada linguagem. *Don't practice magic. Be automatic, Be nothing. Make music with whatever.*<sup>11</sup>

A partir de suas notações, há sempre um trabalho a ser feito na intersecção entre material, tempo, espaço e circunstância. Nada está pronto. Seus processos ganham corpo em notações impressas em diferentes meios – textos, pinturas, impressões, gravuras. Convites à realização de poéticas singulares.

Com a intensificação de suas ideias, a notação musical de Cage passa a ser a de uma escrita casual. A peça *0'00''*, ou *4'33 N°2*, de 1962, foi apresentada em Tóquio pela primeira vez em 24 de outubro do mesmo ano. Sua partitura se constituía de uma frase: *In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.* Depois da apresentação, ele adicionou mais alguns detalhes como: *allowing interruptions of the action, not repeating the same action in another performance, the action should not be the performance of a musical composition.* A notação musical é o texto. A música é o gesto.

O cronômetro que marca o tempo em 1952 para em 1962. Sua contagem passa a ser, na visão de Cage, limitante. O relógio é abandonado. O ritmo se desprende no espaço. O título *0'00''* é uma medida de tempo, mas também pode ser lida como

<sup>10</sup> CAGE. John (Ed.) **Notations**. New York: Something Else Press, 1969. p. 77

<sup>11</sup> Frederic Rzewski in: CAGE. John (Ed.) **Notations**. New York: Something Else Press, 1969. p. 132

medida de espaço, pés e polegadas. *Espaçotempo* tornam-se indistinguíveis, imbricados um no outro. *We don't see much difference between time and space, we don't know when one begins and the other stops.*<sup>12</sup>

A AMÉRICA ESTÁ EM GUERRA EM 1943.  
JOHN É CASADO COM XENIA, MORA NO VILLAGE  
E TEM QUE SE ALISTAR EM DEZEMBRO.  
XENIA TEM UM PROBLEMA NA PERNA, UM MÉDICO E UMA CARTA.  
A CARTA DIZ QUE ELA NÃO PODE SE SUSTENTAR.  
JOHN SUSTENTA XENIA E É DISPENSADO DO EXÉRCITO.  
JOHN MILTON É INVENTOR E TEM UM CONTRATO SECRETO  
COM A MARINHA NA AMÉRICA. JOHN É FILHO DE JOHN MILTON E  
A MARINHA QUER QUE ELE FAÇA PESQUISAS SECRETAS COM SEU PAI.  
ELE INVENTA UM SISTEMA DE VISÃO DE RAIOS INVISÍVEIS.  
JOHN MILTON PODE FAZER OBJETOS NO ESCURO  
APARECEREM NUMA TELA FLUORESCENTE.  
NINGUÉM SABE O QUE PAI E FILHO PESQUISARAM.

Velocidades de ocupação, arte como processo, sem início ou fim, ondas já em movimento. O que o interessa, a partir de então, é a suspensão dos relógios, não no cotidiano, mas a suspensão de um tempo que é mensurável e linear. Suspensão só possível, para ele, na arte e na natureza. Quando não se mede o tempo, ele não para nem corre, isso deixa de importar. O tempo sem medida não é feito só de perdas, mas também de ganhos.

As notações tornam-se palavras ocupando o fundo branco com precisão, mas o exercício, na música, é cada vez mais o da indeterminação. *Poetry as I need it*<sup>13</sup>, providenciar espaço e tempo para que uma ação qualquer aconteça. O corpo e seus ruídos deixando-se ocupar pelo silêncio, despossuído. Enquanto a música perde suas particularidades e contornos, a escrita, como exercício estético, cada vez mais se particulariza. Os procedimentos exploram a determinação de

<sup>12</sup> John Cage no filme John Cage interview on silence and music.

<sup>13</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. p.109

possibilidades múltiplas. Apaixonado pelo silêncio, o poeta não tem outro recurso senão falar.<sup>14</sup>

*Poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introducing into the world of words.*<sup>15</sup> Escritas que se reescrevem, insistindo em ideias, em reedição. São assim os textos de Cage, principalmente a partir do livro *M*. Minhas acumulações de leitura levam-me a ouvir palavras dispersas em livros, num recorte aleatório. Cada livro esconde palavras entre as impressas que as fazem despertar. Ouço-as, busco-as, sem saber exatamente a que buscar. Sei, quando encontro-as. E elas tornam-se minhas por instantes, por vezes no papel – um empréstimo, sem dono. São palavras já ditas por vozes que me povoam, em reorganização.

SAN QUENTIN É UMA PRISÃO NA CALIFÓRNIA EM 1936.  
HENRY É COMPOSITOR, PIANISTA E TEM UMA CASA NA AMÉRICA.  
A CASA DE HENRY FICA NA FRENTE DE UM LAGO.  
UM LAGO É UM LUGAR ONDE UM GRUPO DE JOVENS  
DE 17 ANOS COSTUMA NADAR.  
HENRY GOSTA DE GAROTOS QUE VÃO NADAR.  
HÁ UMA CÂMERA DE GÁS E MORTE POR INJEÇÃO LETAL EM SAN QUENTIN.  
UM DOS GAROTOS QUER TIRAR DINHEIRO DE HENRY. ELE NÃO ACEITA.  
HENRY É ACUSADO DE CRIME CONTRA A NATUREZA.  
ELE CONFESSA E NÃO QUER ADVOGADOS.  
HENRY É CONDENADO A 15 ANOS DE PRISÃO.  
ELE SAI EM 1940 E SE CASA COM SIDNEY.  
JOHN SEMPRE VISITA HENRY EM SAN QUENTIN.

Variações e repetições, Schoenberg dizia que é disso que a música se faz. E mesmo as variações são, também, uma forma de repetição. Assim são os textos: repetições ainda que variantes em movimento e, no movimento, agem como diferença. *With respect to the source material, I am in a global situation. Words come*

<sup>14</sup> PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.315

<sup>15</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. p.25

*first from here and then from there. The situation is not linear. It is as though I am in a forest hunting for ideas.*<sup>16</sup>

Poetas em círculo, sem nada melhor a fazer. A renga é uma forma de poesia clássica japonesa que resulta do encontro de vários poetas. Cada poeta escreve uma linha (que se dividem em grupos, por sílabas de sete, cinco, sete, sete e sete, repetidas pelo menos trinta e seis vezes) e, a cada linha nova que se acrescenta, busca-se manter a maior distância possível, em sentido, da linha anterior. Uma roda de distâncias ideais e proximidades materiais.

Não é um círculo no qual ideias se desenvolvam em grupo, o acaso traz os assuntos que, de comum, têm apenas a presença. Não há relação de causa e efeito. Seguindo o pensamento budista, tudo é causa de tudo, todas as coisas são resultado de todas as outras. A vida se dá em uma rede incessante de causas e efeitos, o que torna impossível, e desnecessário, relacioná-los. Nenhuma comunicação a ser feita, uma prática de desapego, de dobrar-se a linguagem sem intenção. Deixar-se tragar pelas palavras para longe delas. *What I am calling poetry is often called content. I myself have called it form.*<sup>17</sup>

Cage organiza sua tradição. Referências, leituras, trocas são narrativas constantes. Ficções que realizam o gesto de tornar claro os procedimentos artísticos e desenhar, dessa forma, um universo cagiano. Suas práticas artísticas dependem de vontade, método e perguntas desdobradas na materialidade do cotidiano que o cerca e faz parte de sua notação, antecede toda a partitura textual. Muitos nomes se intercalam, o trabalho é um processo no qual ele nunca está sozinho. Uma forma de reunião.

E eu deveria ouvir, em cada pequena pausa, se é o silêncio que eu digo quando digo que apenas as palavras o quebram. Mas nada disso, não é assim que acontece, é sempre o mesmo murmúrio, fluindo ininterruptamente, como uma única palavra infundável e, por isso, sem significado, porque é o fim que confere o significado às palavras.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> CAGE, John. **Composition in retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993. p.viii

<sup>17</sup> CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. p.159

<sup>18</sup> BECKETT, Samuel. **Novelas e Textos para Nada**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

No círculo dos poetas, vozes se escutam à distância. Cage chegou ao Brasil pelos irmãos Campos, conheceram-se, trocaram ideias, bilhetes e jantares. Eu admiro Cage – e muito – pelo que ele tem de diferente de mim. Por saber fazer aquilo que eu não sei. Mas é claro que há pontos de contato e influências (dele sobre mim).<sup>19</sup> Foram eles os responsáveis por fazer chegar ao Brasil as escritas cagianas, por compartilhar uma escuta inventiva de sua obra, dar-lhe expressão sonora. A edição brasileira do livro *De segunda a um ano* tem um prefácio-poema escrito por Augusto no qual sintetiza, com maestria, a vida e o trabalho de Cage, *Cage: Chance: Change*. Foi ele um dos idealizadores da capa da primeira edição brasileira, aprovada pelo compositor. No livro *Música de invenção*, no qual faz um mosaico com artigos sobre músicos-inventores, Augusto compõe Mesósticages, uma série de 15 mesósticos que tem John Cage como palavra vertical, que os sustenta, repetindo diferenças. Cage ocupa um grande espaço do livro, som e escrita estão implicados na prática de Augusto. O trabalho dos poetas concretos interessou-lhe bastante. Cage tem manifestado interesse pela poesia concreta, como se vê no prefácio do livro M. Aí estão alguns pontos de contato e diferença.<sup>20</sup>

*Concrete and sound poets have also worked in this field for many years, though many, it seems to me, have substituted graphic or musical structures for syntactical ones, not having seen that man-made structures themselves (including structures in fields other than language: government in its nonutilitarian aspects, and zoos, for instance) must give way if those beings they were designed to control, whether people, animals, plants, sounds, or words, are to continue on Earth to breathe and be.*

Augusto, poeta-inventor, chama as escritas de Cage de deslivros livres. Livros desfeitos em escritas soltas, notações que desenham livros em desalinho, sons que se desfiguram em imagens. Movimentos de desconstrução agindo em linguagens. Poetas circulam.

<sup>19</sup> CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.143

<sup>20</sup> CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.143

*Themes and Variations*, de 1982, como tantos outros, é um texto escrito para ser lido em voz alta. Cage pediu que ele fosse impresso no livro *Composition in retrospect*, publicado em 1993. O texto se compõe de cinco seções que devem ser lidas em doze minutos cada uma. A quarta é a mais rápida, e a última, a mais lenta. São quinze temas, quinze nomes de pessoas importantes na vida de Cage. São quinze e poderiam ser mais, e outros. São quinze para caber no tempo necessário da fala, os quinze que primeiro vieram à memória. Eles compõem o corpo dos mesósticos de *Themes and Variations*: Norman O. Brownn, Marshall McLuhan, Erik Satie, Robert Raushenberg, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp, Jasper Johns, Henry David Thoreau, James Joyce, Merce Cunningham, David Tudor, Morris Graves, Mark Tobey, Arnold Schoenberg, Suzuki Daisetz.

JOHN É ALUNO DE ARNOLD EM 1934.  
 ARNOLD COLOCA PROBLEMAS NO QUADRO NEGRO.  
 SEUS ALUNOS TÊM QUE RESOLVÊ-LOS EM LOS ANGELES.  
 JOHN DÁ UMA SOLUÇÃO. ARNOLD GOSTA DA SOLUÇÃO E PEDE OUTRA.  
 JOHN DÁ MAIS UMA SOLUÇÃO. O QUADRO É ALTO.  
 ARNOLD PEDE MAIS UMA E MAIS OUTRA.  
 JOHN DIZ QUE NÃO HÁ MAIS RESPOSTAS.  
 ARNOLD QUER SABER QUAL O PRINCÍPIO COMUM A TODAS AS RESPOSTAS.  
 JOHN NÃO SABE RESPONDER NA SALA DE AULA.  
 JOHN SABE A RESPOSTA EM 1975.  
 AS RESPOSTAS TÊM EM COMUM AS PERGUNTAS.

Muitos mesósticos de Cage são escritos em homenagem a alguém e, na maior parte das vezes em que isso acontece, as palavras-asa estão diretamente relacionadas ao nome que os sustenta, na vertical. Não é o caso aqui. Cage reúne seus poetas num círculo imaginário e os faz se relacionar com 110 ideias selecionadas em mesósticos presentes em livros anteriores. Uma espécie particular de renga, como ele mesmo diz. *Instead of using them as text in their own right, I used them as material for a renga.*<sup>21</sup>

As operações de acaso foram usadas para determinar quais ideias seriam escritas com quais nomes, de modo que as associações sejam contingentes. *To find a way of writing which though coming from ideas is not about them; or is not about ideas but*

<sup>21</sup> CAGE, John. *Composition in retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993. p.63

*produce them.*<sup>22</sup> Ao serem lidos, os mesósticos deixam indistinta a palavra que os sustenta. A ligação se oculta, é uma sombra sonora que interfere na fala. A relação acontece na materialidade da escrita, na sua notação. Como espinha dorsal, as palavras que sustentam os mesósticos são sempre escritas com letras maiúsculas e todas as outras, as letras das palavras-asa, são minúsculas. Os nomes se apresentam escondidos por entre ideias fragmentadas, mas saltam aos olhos nas letras destoantes das linhas. *The lines that are to be read in a single breath are printed singly or together as a stanza. These divisions or liaisons were nor chance-determined, but were arrived at by improvisational means.*<sup>23</sup>

Os assuntos se misturam em pedaços seguindo as regras dos mesósticos. Em mesósticos 50%, entre duas mesoletras (letras da palavra vertical) a segunda não se repete, em mesósticos 100%, nem a primeira nem a segunda se repetem. *Themes and Variations* é composto com a regra dos mesósticos 50%. A indeterminação e as operações de acaso não funcionam da mesma forma na escrita de Cage. Sua ação é diferente. A escrita, ainda que em desvio, traz e busca sentidos, mesmo que sejam fluidos. A escolha das vozes delimita um território de pensamento.

A aleatoriedade se faz na relação entre ideias e nomes que podem, inclusive, em acasos, coincidir. A distribuição das palavras nas linhas é escolha de Cage. E aqui, diferente dos procedimentos de composição musical ou visual, a composição escrita está ligada a uma forma de desejo e gosto. Entre as palavras que respondem ao critério dos mesósticos 50%, Cage escolhe as que gosta mais. Algumas provocam uma espacialidade interessante, outras atraem para o sentido novas possibilidades ou encontram sons interessantes.

*John Cage: As you may have noticed, the people at Harvard were very puzzled over my saying "And then I take out the words I don't want." They didn't see how a person using chance operations could afford to do that. (laughter)*

*Joan Retallack: And remain pure of heart? Does it have something to do with the fact that this is language and not sounds, not noise? Is there a kind of—*

*JC: Yes, you see, if it were sounds, I would have been working in a different way. I would have been paying much more attention to time, hmm? I mean when the sound was being heard, arranging for its freedom to be in what I call time*

---

<sup>22</sup> *ibid.*, p.63

<sup>23</sup> *ibid.*, p.66



brackets—spaces of time, hmm? Here, I was paying attention to what I thought was the nature of language.

JR: Which is?

JC: Well it's full of all sorts of things, like we said—sounds and meanings. The sound sometimes becomes so powerful that one can put meaning aside. And vice versa.<sup>24</sup>

Os mesósticos revolvem-se em sons e sentidos e Cage age deliberadamente sobre eles, ainda que em parceria com o acaso a que os submete. *Themes and variations* começa esclarecendo o modo como o texto foi estruturado e indicando o sentido de sua notação. Parte do texto se dobra sobre ele mesmo. As 110 ideias estão todas escritas antes dos mesósticos, é possível vê-las se mover. Andam nas variações dos temas, se afirmam ou se camuflam na dinâmica do uso. Elas são o mote da escrita. As variações partem desse mote. É a partir dessas ideias que ele chega a outras palavras que se revolvem em temas e variações. Essas mesmas ideias se repetem, direta ou indiretamente, nos seus trabalhos. Assim como os nomes.

JOHN OCUPA UM BANCO DE PIANO EM 1960.  
O PIANO É DE BRINQUEDO E OCUPA O PALCO DO LIVING THEATER.  
O LIVING THEATER É UM TEATRO ALTERNATIVO EM MANHATTAN.  
AS PERNAS DE JOHN NÃO CABEM EMBAIXO DO PIANO.  
O PIANO CABE ENTRE AS PERNAS DE JOHN.  
AS MÃOS DE JOHN TOCAM A COMPOSIÇÃO EM CINCO MOVIMENTOS.  
SUÍTE PARA PIANO DE BRINQUEDO.

Não são apenas citações de textos dos nomes escolhidos, há frases de outras pessoas e mesmo do próprio Cage. Elas invocam textos, que entram na roda. Há uma circularidade que os torna pertencentes, temporariamente, ao pequeno universo que se forma por essas palavras soantes. Palavras que se misturam, nomes próprios, verbos, pronomes e substantivos desconformando funções. Soltas de suas frases originais, fazendo diferentes conexões, elas exercem o trabalho de cavar a diferença na linguagem através da repetição.

<sup>24</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.69

Na margem esquerda, algarismos romanos indicam o número dos temas e entre parênteses, suas variações. Temas são os nomes, as variações são as ideias que se imbricam neles. Na margem direita, Cage anota o tempo, minutos e segundos, em intervalos regulares. Escrita e voz se distanciam. O tempo correndo no relógio impõe às palavras um atropelo sonoro, ainda que espaços em branco marquem a respiração. Sons envolvem-se, confundem-se na escuta dessa notação. A leitura, desatada do tempo, possibilita o jogo de sentidos múltiplos, a busca de relações. Nomes friccionando palavras. Sempre as mesmas palavras – elas insistem. A combinação é complexa. Cada tema se apresenta e reaparece em mais quatro variações.

XII (I,IV)

Just  
educAtion

My  
Everyone

i waS making music

it is Just  
One  
bY listening  
Coming to us  
sincE we changed our minds

a Juncture

whAt did you say

My  
so that thE  
if i gave up my Sense of accomplishment  
and Just  
nOw  
without anY waiting  
to eaCh  
shE looks up and smiles

32.5878

Just  
this yeAr she died

Making my mind  
in hEr world

elSe would be equal sense

A roda de poesia invoca distâncias e aproxima nomes, fazem-nos falar por palavras outras, mas que não destoam das suas, nessa cantiga composta por Cage. Múltiplas vozes, múltiplos sentidos exploram tempo e espaço. A escrita se desenha da esquerda para a direita, de cima para baixo, desigualmente. A sintaxe se descontrola e as funções se misturam, deixando-nos desfamiliarizados com o que nos é conhecido. As palavras têm memória e ela se arrasta por entre novas significações. Mesmas palavras trabalhando em diferentes funções, com outras relações. O sentido deixa de ser linear, ele é múltiplo e incerto.

*Art is Either a Complaint or Do Something Else*<sup>25</sup> é um mesóstico feito a partir de citações de Jasper Johns no *Jasper Johns Work Since 1974*, de Mark Rosenthal (Museu de Arte da Filadélfia, 1988). O nome de Johns não aparece. Nesse caso, as palavras do meio são sequências tiradas de suas citações. Um programa de computador organiza-as, todas, e gera uma fonte de material a ser selecionado pelas operações de acaso. São treze seções, treze citações que se misturam a elas mesmas, desfazendo-se.

*The computer gives me the center word for the string, but it doesn't give me the wing words. To find the wing words — to right or left of the string — I go into the source material and I go in linearly with respect to the source material, so that if the word is "just," down the middle, then I go back to the source material which the computer sends me to and I take the words from here up to "just" or here if they still follow the rule about the letters, and I make my choices, oh, for one reason or another, but not by chance. I make them according to my taste. With regard to sound, for one thing. Sound is very convincing,*<sup>26</sup>

Na organização das mesossequências, quando uma letra não pode corresponder às regras do mesóstico, fica o espaço, sem ocupação. Essa foi a solução encontrada por Cage. A falta se apresenta. Branco sobre branco, silêncio. A ordem das sequências também foi escolhida em operações de acaso. As palavras-asa são determinadas pela fonte gerada no computador. A respiração é marcada por apóstrofes, indicações feitas para sua própria leitura, já que o texto foi escrito para ser lido numa conferência no Museu de Arte da Filadélfia. As palavras-asa misturam-se como fractais, repetições, em desordem, da frase que as sustenta. O

<sup>25</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.7

<sup>26</sup> *ibid.*, p.60

texto original se dispersa e se mescla, o mesóstico o faz circular, desprendido de si, mas ainda presente.

Vozes sampleadas numa nova composição. Há um outro tipo de mesóstico a que Cage chama de *autoku* ou haikai autogerado: um poema dá a mesossequência que se repete nas palavras-asa, nenhum elemento fora daquele que o organiza participa da composição. Essa combinação lhe parecia muito musical. *...and then the whole thing gets repeated, and then you know you're in the world of music. I mean if you didn't know it to begin with.*<sup>27</sup> *Art is Either a Complaint or Do Something Else* tem um número restrito de possibilidades. Não chega a ser um haikai autogerado, mas trabalha com uma possibilidade limitada de repetição. Variação que é ainda repetição.

hAs to be  
to use the woRd  
To do  
statement but a helpless statement It  
to be what you can't avoid Saying  
thE  
can't avoid saying  
won'T proceed so logically from  
to be wHat you can't  
takE  
the fiRst  
i think thAt one wants from a painting a sense of life  
a helpless statement it has to be what you Can't  
life the final suggestiOn the final  
helpless stateMent it has to be what you can't avoid  
Painting perhaps  
the size of the painting Led me to  
wAnts from  
Is  
uNcalled for in

<sup>27</sup> CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music.** (John Cage in conversation with Joan Retallack). New England: Wesleyan University Press, 1995. p.65

Mais uma vez, Cage faz suas escolhas no que diz respeito à escrita. Som e sentido, ainda que ele insista na sonoridade, são indissociáveis na palavra, mesmo quando o uso incita a sua desestabilização. Ele se apropria de frases de Johns e as espalha, combinando-as num jogo de aleatoriedade e escolha. O texto se perde ao usar-se a si mesmo, num outro corpo. Cage escreve um texto com sua assinatura em que todas as palavras não são suas. São sempre suas.

Não ponho aspas. As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Fui eu quem escreveu. Agora abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam. Aglutinação pela dispersão. Ele(s) redige(m), mas sou quem escreve. Um corpo em disponibilidade para si e para o outro.

Todo es de todos, a palavra é coletiva e é anônima.<sup>28</sup>

*Anarchy*<sup>29</sup> é seu último livro publicado em vida. Um texto com vinte mesósticos feitos a partir de trinta citações sobre anarquia para ser lido em voz alta. Os apóstrofes novamente norteiam a respiração, o ritmo. O programa de computador IC respondeu quais, entre as trinta citações, seriam usadas como fonte para cada um dos vinte mesósticos. As palavras centrais de cada mesóstico se dividem entre títulos de livros e autores também definidos pelo IC.

HÉLIO É ARTISTA PLÁSTICO NO RIO DE JANEIRO.  
O RIO DE JANEIRO TEM ESCOLAS DE SAMBA QUE DESFILAM NO CARNAVAL.  
HÉLIO SAMBA NA MANGUEIRA  
E OS MILITARES TOMAM O PODER NO BRASIL EM 1964.  
A MANGUEIRA É UMA ESCOLA DE SAMBA EM 1928.  
HÉLIO É PASSISTA E FAZ PARANGOLÉS EM 1965.  
PARANGOLÉ É CORPO ESTENDIDO NO TECIDO QUE SE MEXE.  
OUTROS PARANGOLÉS OCUPAM O ATERRO DO FLAMENGO.  
LYGIA, ROGÉRIO, ANTÔNIO E TORQUATO  
PARTICIPAM DO APOCALIPÓTESE NO PAVILHÃO JAPONÊS.  
JOHN ESTÁ NA PLATEIA EM 1968.

<sup>28</sup> COELHO, Frederico; GASPAR, Mauro. **Invasores de Corpos. Fotogramas da Escrita Sampler** em <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/>

<sup>29</sup> CAGE, John. **Anarchy**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1988.

No início do livro, Cage apresenta as citações usadas nos mesósticos, colocando entre parêntese título, autor e página. Os rostos se misturam nas sequências que se desmantelam. Anarquicamente, palavras que pertencem a um nome circulam nas repetições quebradas, sem autorização. Cage traz os rostos à vista e os apaga por entre suas próprias palavras. Uma dança como lembrança para o divertimento dos homens.<sup>30</sup> As ideias se apresentam, não para ganhar maior estabilidade, mas para desaparecer em suas próprias letras desregradas. O manto de plumas celestes flutuando ao vento, as belas mangas que parecem as flores úmidas pela chuva, interpreta uma música.<sup>31</sup>

sPirit of  
him for onE  
  
corporaTions  
arE  
failuRe  
Know-how of  
aRe  
idOlS  
  
free rePublic  
each thrOUGH  
Them in  
maKe  
  
I  
  
to me  
  
aNarchism

No universo cagiano, a linguagem é um jogo em que as palavras seguem padrões sintáticos e semânticos arbitrários. Sentidos e nonsenses se fazem de encontros contingentes. Verbos, nomes, artigos, conectivos são usados indiscriminadamente. Mas há escolhas. Não é por acaso que Cage antecede seus mesósticos nos

<sup>30</sup> CAMPOS, Haroldo. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. p.79

<sup>31</sup> CAMPOS, Haroldo. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. p.82

mostrando as fontes. Ele, deliberadamente, partilha seu procedimento. Ideias e autorias se desmancham. A mancha vertical na página propõe camadas de associações. A anarquia é pensamento e prática de escrita. Ideias circulando por palavras que não mais as descrevem. Palavras que não apontam senão sua topologia presente.

Rostos e palavras estampam na grafia histórias de tradição. Narrativas de tempo que se desnudam e põem seus corpos em movimento. Cage não seleciona quaisquer palavras, quaisquer textos e rostos, ele os escolhe com precisão e insiste. Apresenta-nos suas referências. A mensagem não é linear, mas existe. Ele destrói o aro de um horizonte e circunscreve outro. Sua escrita é o exercício do processo em movimento, sem estabilização final, que quer comunicar o caos da vida nos corpos cotidianos. A máquina desejante de Cage se põe em movimento nas notações inventivas, fazendo sentido no encontro com o outro.

Fragmentações e associações, os mesósticos são um chamado ao trabalho. Trabalho de deixar-se levar por sons e imagens nos seus deslocamentos. Brincar com os sentidos, desconhecer as palavras e suas ordens. Desfazer-se de referências no círculo abrangente dos poetas. Todos os que possuem nada. Todos os que se sentam na roda do mundo, fazem suas notações, umas por sobre as outras, e as abandonam para desfazerem-se em rastros. Escritas brancas sobre fundo branco.

*It will be found in many places that the notation is irrational; in, such instances, the performer is to employ his own discretion.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Frase do texto explicativo que abre a partitura de **Music of Changes 1**.