

John Cage, Rádio-Arte e Pensamento¹

Mauro Sá Rego Costa²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo:

Um estudo da obra de John Cage para rádio (rádio-arte), utilizando rádios como instrumentos aleatórios, e/ou transmitida em rádio, dentro do contexto de seu pensamento extra-musical e musical - estratégias de composição-; fazendo um paralelo com movimentos e estratégias de pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari. Referências a um projeto comum a artistas e pensadores da segunda metade do século XX - artistas e pensadores sociais utópicos e críticos da ordem de Poder instituída.

Palavras Chave:

John Cage; Acaso; Rádio; Deleuze e Guattari

Corpo do trabalho:

Uma observação de Deleuze e Guattari sobre a escrita e o livro como um agenciamento, um corpo sem órgãos, sempre em relação com um Fora – pequena máquina que está sempre agenciada a uma outra máquina – máquina de guerra, máquina amorosa, máquina revolucionária³, etc, pode ser especialmente aplicado ao método composicional de John Cage e às suas regras de incorporação do Fora – o jogo do Acaso (com o I Ching ou o quadrado mágico) ou o uso das tecnologias do som, pelo seu potencial de captura do aleatório, dando grande relevo ao rádio.

O projeto filosófico desenhado na obra de Cage – e explicitado conceitualmente em seus escritos – mostra-se familiar em muitos aspectos ao pensamento de Deleuze e Guattari - basicamente no recurso ao paradoxo, à não separação entre sentido e não-sentido, e ao deslocamento ou elevação a uma multiplicidade sem centro, da posição do

¹ Trabalho apresentado ao NP Rádio e Mídia Sonora, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense / UERJ; Procientista / UERJ; Coordenador da Oficina Híbridos do Labore – Laboratório de Estudos Contemporâneos -; Coordenador do Laboratório de Rádio UERJ/Baixada. - maurosa@ism.com.br

³ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1, Trad Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, Ed 34, Rio de Janeiro, 1995, 14.

Sujeito. Estas são, nos dois casos (menos consciente para Cage), heranças estoicas, que Deleuze associa a um outro campo comum aos dois, o do Budismo Zen⁴.

Em Deleuze, a referência ao Zen está principalmente em sua obra dedicada ao paradoxo e à experiência criadora do não-sentido – “Lógica do Sentido”. Em Cage ela é pervasiva. Discípulo de Daisetz Suzuki, e com contatos mais frequentes com poetas, tradicionais e atuais, e músicos contemporâneos japoneses, Cage declara que nunca se dedicou às técnicas de meditação Zen, mas seu trabalho como compositor é sua prática Zen, que substitui a meditação.

Em ambos está presente algo próprio a uns poucos artistas da segunda metade do século XX, que será marca de uma atitude reconhecida por parcelas da juventude, nos momentos de transformação social e cultural radical (e ainda não concluídos) deste período. São artistas/pensadores político-sociais utópicos – críticos da política e dos políticos de partidos, restos anacrônicos que teimam em continuar existindo como a forma do Poder instituída. Ao lado deles estão o alemão Joseph Beuys, os brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, o arquiteto Buckminster Fuller, com quem Cage se relacionava, pessoalmente, os artistas/agitadores do grupo Fluxus e da Internacional Situacionista, assim como os pensadores/ativistas políticos italianos Toni Negri e Franco Berardi...

A equiparação entre som e silêncio – ambos caracterizados pela duração – e entre sons musicais e ruídos registrados por meios eletrônicos, como material preferencial da construção musical, abrem o espaço para esta outra música que Cage está inaugurando – sem propósito, aleatória, intempestiva – rompendo a barreira entre arte e vida, a música e os sons da vida, das ruas, do cotidiano – aprender a ouvir o mundo - como caminho para esta atitude comum aos artistas pensadores que citei acima.

Citando “Composição como Processo”, de seu “tratado” sobre o Silêncio:

A mente, apesar de perder seu poder de controlar, ainda está presente. O que ela faz, não tendo nada para fazer? E o que acontece com uma peça musical que é concebida sem propósito? # O que acontece, por exemplo, com o silêncio? Isto é, como a percepção mental dele, se modifica? Anteriormente, o silêncio era um lapso de tempo entre sons, útil para uma série de fins, entre eles, para um arranjo agradável, em que separando-se dois sons ou dois grupos de sons, suas diferenças ou relações ganhavam relevo; ou de expressividade, em que os silêncios num discurso musical trariam uma pausa, uma pontuação; ou ainda, de arquitetura, em que a introdução ou interrupção do silêncio daria mais definição tanto a uma estrutura predeterminada ou a

⁴ V. “Décima Nona Série: Do Humor” Gilles Deleuze. *Lógica do Sentido*, trad de Luiz Roberto Salinas Fortes, Perspectiva, São Paulo, 1974, 137-139.

uma que se desenvolvesse organicamente. Lá onde nenhum desses ou outros objetivos está presente, o silêncio torna-se outra coisa – não exatamente silêncio, mas sons, sons ambientais. A natureza destes é imprevisível e mutante.⁵

As suas intervenções com equipamento de áudio, e especificamente com o rádio entre os materiais de composição, são contemporâneas da desmontagem do compositor como autor, da desmontagem da posição de Sujeito no centro da criação, e à construção deste projeto de composição sem propósito, sem a presença “expressiva” ou “psicológica” do compositor.

O rádio aparece de diversas maneiras em sua obra: usa rádios como instrumentos dentro de obras musicais – aproveitando seu potencial aleatório (o que estiver no ar na(s) estação(ões) sintonizada(s) na hora, vai fazer parte da obra); produz para o rádio, desde trilhas sonoras a peças de rádio-arte stricto-senso; usa a emissão radiofônica como instrumento ou ferramenta; compõe uma peça em homenagem a uma estação de rádio (WBAI); e até suas conversas em programas de bate-papo no rádio tornam-se como obras (as conversas com Morton Feldman na WBAI em 66-67).

É de 1939, quando trabalhava na Cornish School of Music em Seattle, a sua primeira (talvez “a primeira”) composição eletroacústica e radiofônica - *Imaginary Landscape No. 1* - uma peça para piano (a ser tocado batendo nas cordas baixo do piano com um batedor de gongo), um prato de orquestra chinês e dois toca-discos (com discos de teste de transmissão de rádio – o *Victor Frequency* e o *Constant Note*), variando sua velocidade de reprodução - servindo como trilha sonora para a montagem de uma peça de Jean Cocteau – *O Casamento da Torre Eiffel* -. A composição era mixada num estúdio de rádio e transmitida para o teatro, a uma pequena distancia. Desta forma o estúdio de rádio passou a ser um instrumento na criação.⁶

A próxima incursão de Cage no rádio é um trabalho vivido com intensas e seguidas confusões, mas que provavelmente alimentou seu apetite criador nessa mídia, para o resto de sua carreira, e pode-se dizer, inventou a radio-arte, antes desse conceito existir. Em 1942, foi convidado pela Columbia Broadcasting System para escrever a trilha sonora para um texto do poeta Kenneth Patchen - *The City wears a slouch hat* - . Cage já andava por um tempo com a idéia de criar um Centro para Música

⁵ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, 22.

⁶ Marjorie Perloff, “The Music of Verbal Space: John Cage’s ‘What you say’”, <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>; Frances Dyson, “The Ear that would hear sounds in themselves John Cage 1935-1965”, in Kahn & Whitehead, *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*.

Experimental, ampliando seu trabalho com o conjunto de percussão com que atuava em San Francisco, com uma proposta de que a música do futuro “seria produzida por instrumentos elétricos, que tornarão disponíveis para propósitos musicais todos os sons que podemos ouvir”. Os avanços na tecnologia de gravação sonora eram seu especial interesse. Isto implicava na colaboração com engenheiros e técnicos de som e acesso a equipamentos.

A oportunidade de trabalhar nos estúdios da CBS parecia então somar nessa direção. Ele escreveria a trilha exclusivamente para efeitos sonoros – “usando-os não como efeitos, mas como sons, i.e. como instrumentos musicais”. Citando Pritchett:

O *script* de Patchen acomodava-se a sua visão do uso livre da imagística sonora. Cada cena da peça tinha alguma referência a imagem auditiva ambiente que cercava os personagens: música, ruídos de rua, telefones, os ruídos do mar. Na verdade, o principal personagem da peça é simplesmente “A Voz”, e sua mágica liberdade de movimento através da peça sugere a impregnação do espaço pelo som. O movimento da peça em torno da cidade, e para o céu, e sobre o mar, podia ser melhor exposto para audiência pela manipulação dos sons. Quando o engenheiro de som disse-lhe que “tudo era possível”, Cage soltou a imaginação: “Escrevi 250 páginas de partituras para instrumentos, timbres, volumes, e alturas relativas, que eu descrevia pela existência do que apenas imaginava”. Escreveu os sons da sua imaginação, certo que o saber técnico dos engenheiros de som da rádio poderiam torná-los realidade.

A trilha de 250 páginas correspondia à imaginação sonora de que Cage era capaz. Mas quando a submeteu ao estúdio, uma semana antes da audição, disseram-lhe que era impossível realizar aquilo. O engenheiro de som que lhe dissera que “tudo era possível” não contava com a carga de novidade que Cage traria. E ele teve que improvisar uma outra trilha, principalmente percussiva – muito mais modesta – com poucas gravações diretas e sons amplificados, para corresponder às necessidades práticas do momento. Esta trilha ficou pronta em menos de uma semana e é a que se encontra ainda hoje, em CD. As partituras originais extraviaram-se. Mesmo esta trilha hiper-simplificada diante do seu projeto inicial, no entanto, teve uma repercussão bastante boa ⁷.

De 1951 é a *Imaginary Landscape No. 4*, que tem uma partitura aleatória para doze rádios e doze interpretes. Segundo Dyson, com esta peça muda a compreensão de som de Cage, ajustando-se mais à forma e ao sentido do rádio como “ferramenta sonora”. Seu argumento é que como a peça foi apresentada muito tarde da noite, várias estações já estavam fora do ar, e ela foi considerada por muitos, um fracasso.

⁷ James Pritchett, *The story of John Cage's The City wears a slouch hat*, 1995 - <http://www.music.princeton.edu/~jwp/texts/slouch.html>

A opinião de Cage foi que, ao contrário, “os rádios fizeram sua função satisfatoriamente naquela noite”, - citando Dyson – “funcionando como instrumentos que, enquanto determinados pelas estações emissoras em sua sonoridade, eram indeterminados na sua audição”.⁸ Cage declara: “Ouvindo esta música pega-se no ar, como impulsionado por uma mola, o primeiro som que passa, a primeira qualquer coisa nos joga no nada e fora desse nada surge a próxima qualquer coisa, etc, como numa corrente (sic) alternada”⁹

Em *Silence*, Cage descreve o método de composição da *Imaginary Landscape No. 4*, usando o Livro das Mutações, o I Ching, como meio para determinar as durações, os silêncios, a escolha das emissoras sintonizadas, as superposições, etc... Todos os elementos, a partir das mutações possíveis do I Ching, estabelecidos pelo jogo sucessivo de três moedas que definem os traços inteiros ou quebrados de cada linha de cada hexagrama. (O jogo permite a construção de 64 hexagramas.) O processo, que não vou descrever em detalhe, produz um sistema ou uma estrutura bastante definida para incluir o acaso dos conteúdos radiofônicos capturados.¹⁰

Assim é possível fazer uma composição musical cuja continuidade é livre de qualquer gosto individual ou memória (psicologia) e também da literatura e das “tradições” da arte. Os sons entram no espaço-tempo centrados neles mesmos, desimpedidos ao serviço de qualquer abstração, seus 360 graus de circunferência livres para o jogo infinito da interpenetração.

Julgamentos de valor não fazem parte da natureza deste trabalho, no que diz respeito tanto à composição, quanto à interpretação e à escuta. A idéia de relação (idéia:2) estando ausente, qualquer coisa (idéia: 1) pode acontecer. Um “erro” está fora de questão, pois quando uma coisa acontece, ela autenticamente é.¹¹

A afirmação do acaso remete à ontologia nietzscheana, discutida por Deleuze, herança estoica, e que implica numa mudança da concepção “moderna” do tempo, ou na construção de outros Tempos – abandonando a seta do tempo “tonal” - passado, presente, futuro - . Esta “tarefa” é realizada na Filosofia por Nietzsche e Bergson, a partir do fim do século XIX, e repetida na música – “arte do tempo” - com o dodecafonismo de Schoenberg (1923), e pelo Serialismo – dodecafonismo serial de Schoenberg – e seus discípulos Webern e Berg, continuado na década de 40 por Messiaen, Stockhausen, Boulez e outros. O apelo ao acaso, de forma comparável a de Cage, no entanto, só foi realizado por Boulez, nas *Sonatas 2 e 3 para Piano* (1956-57).

⁸ Frances Dyson, “The Ear that would hear sounds in themselves John Cage 1935-1965”, in Kahn & Whitehead, *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde.*, 380.

⁹ Idem, 380.

¹⁰ John Cage, *Silence*, 57-59.

¹¹ Idem, 59.

– que ele associa não ao Zen mas ao *Un Coup de Dés*, o livro de Mallarmé, só publicado postumamente (por Jacques Scherer, em 1957). Posteriormente, Boulez criticaria este “automatismo” do acaso como uma “solução fácil”¹².

De 1952, é *Water Music*, para um pianista usando, entre outros objetos, uma coleção de apitos (incluindo uma sirene e um apito de chamar patos) e um rádio. Segundo Margaret Leng Tan, interprete de muitas obras de Cage, “uma colagem extremamente precisa de sons do mundo real – não há duas interpretações iguais porque sempre tem algo diferente no rádio.”.

Tan considera que *Water Music*, ao lado de um evento multi-mídia sem título que Cage dirigiu no Black Mountain College, no mesmo ano, foram o gatilho para toda a arte de performance, os *happenings* e as multimídia das próximas décadas.¹³ O próprio Cage comenta:

Foi no Black Mountain College que eu fiz o que é considerado por alguns como o primeiro happening. A platéia sentada em quatro áreas triangulares isométricas, com as pontas tocando uma pequena área quadrada de performance deixando corredores entre os triângulos e um espaço de performance mais amplo no entorno. Atividades dispare, dança com Merce Cunningham, uma exposição de pinturas, Robert Rauschenberg tocando uma Victrola, leitura de sua própria poesia por Charles Olsen e M. C. Richards do alto de uma escada fora do espaço da platéia, David Tudor ao piano, e minha própria apresentação de uma conferência que incluía silêncios, do alto de uma outra escada, tudo acontecendo dentro de tempos determinados por *chance operations* (sorteios) no tempo previsto de minha conferência.¹⁴

Radio Music, de 1956, é outra peça utilizando rádios, para de um a oito interpretes. Composta no método das *chance operations*, a orientação aponta 56 frequências diferentes entre 55 e 156 kHz, anotadas por meio de números e não usando a partitura convencional como *Imaginary Landscape No. 4*. Cage indica que o trabalho é dividido em 4 seções, com ou sem os silêncios, que devem ser programados pelos interpretes.¹⁵

WBAI, de 1960, tem como título (presta homenagem) a estação comunitária de Nova York, da Radio Pacifica – uma rede de rádios comunitárias que abrange todo o território dos Estados Unidos a partir de emissoras centrais em Nova York, Washington, San Francisco, Los Angeles e Houston. *WBAI* é uma colagem num estilo que antecipa (apesar da diferença nos materiais) o dos DJ’s de música eletrônica, dubbers ou do hip

¹² V. Augusto de Campos. *Música de Invenção. Perspectiva*, São Paulo, 1998, 154-155.

¹³ Margaret Leng Tan, “Silent Revolution”, <http://www.andante.com/article/article.cfm?id=16636>

¹⁴ John Cage, *John Cage. An Autobiography*, in <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>

¹⁵ V. <http://www.johncage.info/workscage/radiomusic.html>

hop, dos anos 80 para cá. É para ser “tocada” por um “operador de áudio”, utilizando 1. gravadores com performances de peças (de Cage) *Fontana Mix*, *Solo for Piano*, *Ária*, etc; 2. Toca-discos com amplificadores e controles; amplificador e controles para caixas em que uma voz apresenta uma das seguintes conferências de Cage - “Indeterminação”, “Comunicação” ou “Where Are We Going, And What Are We Doing?” (“Para onde estamos indo? O que estamos fazendo?”) – três conferências publicadas em *Silence*. As durações proporcionais e superpostas das partes estão especificadas na “partitura”, mas o seu tempo deve ser determinado pelo intérprete. Não encontrei informação se a peça foi transmitida em rádio ou apresentada em sala de concerto, mas sua forma é de rádio-arte.

Entre julho de 1966 e janeiro de 1967, John Cage e Morton Feldman fizeram cinco encontros-programas transmitidos pela Rádio WBAI, que foram gravados como *Radio Happenings I – V*. Eram conversas entre dois amigos, sem começo nem fim, relaxadas, enquanto fumavam, cheias de risadas, silêncios, e trocavam idéias sobre suas preocupações e interesses como a composição musical, arte, a sociedade e o momento político.

Em 1993 essas conversas foram transcritas, traduzidas para o alemão e publicadas pela Edition MusikTexte em Cologne, com prefácio de Christian Wolff. Mas sua versão impressa perde muito do que é experimentado ouvindo-os diretamente, é evidente. A versão audio é disponível em stream e mp3 em <http://www.archive.org/details/CageFeldman4>, sem cobrança de direitos autorais, com garantia da *Creative Commons*.

Em 1979 Cage produz, por encomenda da West German Radio, da South German Radio, Rádio Católica Holandesa e em colaboração com John Fullemann, nos estúdios do IRCAM em Paris, o *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake*. A peça compõe-se de

1) John Cage lendo um texto construído de forma a criar seguidamente o mesóstico “JAMESJOYCE”. (Um mesóstico é quando várias linhas horizontais de poesia são escritas uma sobre a outra e uma palavra é legível verticalmente pela localização estratégica das letras) Os trechos do *Wake* foram selecionados por um processo que combinava regras arbitrárias com elementos de preferência artística, criando um panorama de todo o romance. O “libretto” não é lido num contínuo mas falado, cantado, sussurrado, gritado, gemido, grunhido...

2) Uma barragem de efeitos sonoros, todos inspirados no texto, gravados muitos na Irlanda e outros locais mencionados no romance. Somam-se a centenas de efeitos sonoros: trovões, explosões, vidro quebrando, pássaros, sinos... Limitados a

uma quantidade administrável pelas *chance operations*, os efeitos eram colocados no trabalho nos locais em que apareciam no próprio texto do *Wake*.

3) Música tradicional irlandesa, tocada em vários momentos e intensidades; jigs, canções de roda, árias, canções populares, formando uma presença ambiente como a música atravessando um pub Dublinense ou uma rua movimentada.

O efeito geral da composição é marcante e singular. Os elementos não devem se harmonizar, nem são propostos para se relacionar uns com os outros; mas só ligados a um plano que é o próprio romance, marcante por sua ausência. Daí o título “Um Circo Irlandês”, que traz de volta “a commodius vicus of recirculation” para a idéia de ciclos, ou vários ciclos que competem cada um por seu próprio centro de atenção – um circo para refletir sobre nosso próprio ambiente.

Como é que isto soa?¹⁶

De novo, em *Finnegans Wake*¹⁷ (1939), como os filósofos e os músicos citados, que reinventaram o tempo, Joyce se apropria do tempo circular, ou cíclico, do renascentista Giambattista Vico, para dele fazer outra coisa. Na construção do *Finnegans Wake*, no entanto, Cage percebe - na mesma direção de Deleuze e Guattari – um elemento que inibe esta intenção. Cage diz-se “um devoto da linguagem não-sintática, desmilitarizada”. Ao ler o *Finnegans Wake* “verifica que Joyce manteve as velhas estruturas (*sintalks*) em que colocou as novas palavras que inventou.”. Por isso escreve seu *libretto* da peça com os mesósticos – sem sintaxe – que ele mesmo constrói a partir do texto de Joyce¹⁸. Deleuze e Guattari fazem a mesma crítica às limitações da forma-livro que Joyce estaria pretendendo romper. “As palavras de Joyce, justamente ditas ‘com raízes múltiplas’, somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber”¹⁹.

Assim, a forma deste outro tempo, de “ciclos acentrados, que competem cada um por seu próprio centro de atenção”, como coloca Cage, é parte da sua própria interpretação, que, digamos, “completaria”, na sua versão “musicada”, a intenção joyceana.

Com esta obra Cage realiza, finalmente, com todas as condições, a proposta de obra de arte radiofônica que tentou em *The City wears a slouch hat*. Vai mais longe, pois cria igualmente o *libretto* a partir de um trabalho de muitos anos sobre o *Finnegans*

¹⁶ John Cage, in http://www.themodernword.com/joyce/music/cage_roaratorio.html

¹⁷ James Joyce. *Finnegans Wake / Finícius Revém*. Trad Donaldo Schöler, Ateliê Editorial, Sao Paulo, 1999.

¹⁸ V. Augusto de Campos. *Música de Invenção*., 128-129.

¹⁹ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Mil Platôs*, vol. 1, 14.

Wake, uma das obras literárias de sua preferência. A peça foi encomendada, num primeiro momento, por Klaus Schoening, o grande nome da rádio-arte alemã, teórico da Ars Acustica, e diretor do Studio Akustische Kunst da WDR 3, de Cologne.

Outras obras em que o rádio aparece como “instrumento” no trabalho de Cage são a *Speech 1955*, para 5 rádios e um locutor de noticiário; e o evento radiofônico de 1979 – *Paragraphs of Fresh Air* - . Orientações para transmissão deste estão em *Excerpts from Texts & Proposals for Radio (In Progress Through the 1980s* de Richard Kostelanetz, *Perspectives of New Music*, Vol. 23, No. 1 (Autumn - Winter, 1984)

Uma das peças mais conhecidas de Cage - 4’33’’(quatro minutos e trinta e três segundos) - em que um pianista sobe ao palco, abre e fecha o piano em 3 movimentos de 1’30’’, 2’23’’ e 1’40’’, sem tocar sequer uma nota – a idéia é surpreender o público que ouvirá apenas os sons que ele mesmo produzir mais os sons do ambiente -, estreou em Woodstock, em 1952, :”tocada” por David Tudor, discípulo e depois colaborador de Cage em muitos trabalhos. Uma versão radiofônica (e orquestral) da peça foi “apresentada” pela BBC Symphony Orchestra, e transmitida pela Rádio BBC em 3 de janeiro de 2004, num programa em homenagem a Cage, após sua morte em 1992. Quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio – no rádio.

Um trecho de partitura dedicado a David Tudor – *XIV piano piece for David Tudor 4* – ilustra a primeira página da introdução – Introdução: Rizoma - do livro de Gilles Deleuze e Felix Guattari – *Mil Platôs* -²⁰. Trata-se igualmente de uma homenagem enviesada a John Cage, ainda bem vivo e ativo quando o livro foi publicado, em 1980. Homenagem a este modo rizomático de pensar e propor a música, que, embora não tematizado explicitamente na obra de Deleuze e Guattari, como colocamos, no início, traz muitas ressonâncias em seus procedimentos.

O primeiro espaço de ressonância pode ser encontrado na atitude “vitalista” que os dois propõem tanto na sua obra, como na sua própria existência experimentada em sua potência não-pessoal.

Ouçamos Deleuze em uma entrevista a Raymond Bellour e François Ewald:

Não se escreve com o seu eu, sua memória ou suas doenças. No ato de escrever, há a tentativa de fazer da vida algo mais do que pessoal, de libertar a vida do que a aprisiona. (...) Criar não é comunicar mas resistir. Há um laço profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, aquela que ele pode captar numa linha de desenho, de escrita, de música. São estes organismos que morrem, não a vida. Não há nenhuma obra que não indique uma

²⁰ G. Deleuze e F. Guattari. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Trad de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rd 34, Rio de Janeiro, 1995, 11.

abertura para a vida, que não trace um caminho entre os pavimentos. Tudo o que escrevi era vitalista, pelo menos assim o espero (...) Não creio que o problema se coloque de forma diferente na literatura e nas outras artes (...) ²¹

E John Cage, citado por Frances Dyson, infelizmente com a fonte omitida:

A vida é uma. Sem começo, meio e fim. O conceito: começo, meio e significado - decorre de um sentido que separa a si mesmo do que considera ser o resto da vida. Mas essa atitude é insustentável, a não ser que se insista em parar a vida e fazê-la chegar a um fim. Esse pensamento é nele mesmo uma tentativa de parar a vida, mas a vida continua, indiferente às mortes que são partes de seu não-começo, não-meio e não-significado... A aceitação da morte é a fonte de toda a vida... Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja prenhe de som ²²

Algumas das propostas políticas do pensador John Cage:

Estamos ficando livres da propriedade, que vamos substituindo pelo uso. Começando com idéias. Quais podemos pegar? Quais podemos dar? Desaparecimento da política do poder. (...)

(...) Ouvindo falar de atos do passado, (política, economia), as pessoas logo não conseguirão imaginar como tais coisas podem ter acontecido. A fusão da de política com economia preparou o desaparecimento de ambas. Ainda invisível (...)

(...)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) – SIMPLEMENTE SE APAGARAO DO QUADRO. (...)

(...) Em toda parte em que economia e política predominam (toda parte?), é a lei da selva. Veja as tarifas de táxi nas diversas cidades. Numa mais caras que nas outras. O motorista que vai de uma para outra, tem de voltar vazio. Um relaxamento das regras, dos laços (casamento, p.e.) é aconselhável. Agora que temos rodovias de quatro pistas, já não temos nenhum uso para elas. (Bom para patinação, ele disse.) (...) ²³

²¹ “Signos e Acontecimentos”, Raymond Bellour e François Ewald entrevistam Gilles Deleuze, in Carlos Henrique Escobar. *Dossier Deleuze*. Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991, 17.

²² In Frances Dyson. “The ear that would hear sounds in themselves. John Cage: 1935-1965”, in Kahn e Whitehead, *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, The MIT Press, 1992, 388.

²³ John Cage. “Diário: Como Melhorar o Mundo (Você só tornará as coisas piores) 1965” in *De Segunda a Um ano*. Trad de Rogério Duprat. Ed Hucitec, São Paulo, 1985, 3, 12, 13, 14.

Bibliografia:

Livros:

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad de Luis Roberto Salinas Fortes. Perspectiva,, São Paulo, 1974.

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1961.

DYSON, Frances. "The ear that would hear sounds in themselves. John Cage:1935-1965", in KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. The MIT Press, Cambridge, Massachussets; London, England, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Trad de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1995.

JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finícius Revém*. Trad Donaldo Schüller, Ateliê Editorial, São Paulo, 1999.

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

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Dossier Deleuze*. Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991.

CAGE, John. *De Segunda a Um ano*. Trad de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. Ed Hucitec, São Paulo, 1985.

Documentos na Internet:

PERLOFF, Marjorie, "The Music of Verbal Space: John Cage's 'What you say'" in <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>

PRITCHETT, James. *The story of John Cage's The City wears a slouch hat*, 1995 in <http://www.music.princeton.edu/~jwp/texts/slouch.html>

CAGE, John *John Cage. An Autobiography*, in <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>

TAN, Margaret Leng. *Silent Revolution*, in <http://www.andante.com/article/article.cfm?id=16636>

Radio Music , in <http://www.johncage.info/workscage/radiomusic.html>

CAGE, John. *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake*, in http://www.themodernword.com/joyce/music/cage_roaratorio.html