

VARIAÇÕES – POÉTICAS EM MOVIMENTO

Adriana Maciel (PUC-Rio)

RESUMO:

Toda narrativa é uma maneira de lidar com o tempo, é interpretação desta temporalidade, é duração que delimita espaço. Em grande medida, as experiências estéticas atuais são sinestésicas e comunitárias. Instauram, durante o momento do encontro, pequenas comunidades circunstanciais, no caso de textos em livros formam-se microcomunidades, sem objetivos comuns, sem laços, sem comprometimentos. Essas linguagens se fazem em um tempo flutuante e propõem uma experimentação, sempre em processo.

As escrituras inventam um espaço habitável de reverberação de corpos. Esse espaço é, ele mesmo, experiência real, não uma simulação ou tentativa mimética da vida. No exercício da sua complexidade, entre ordem e contingência, encena formas ativas e potentes de desconfigurar o mundo, reconfigurando-o a partir de práticas que nos ultrapassam, que não se fazem no solipsismo de nossas histórias e referências pessoais, mas na intrincada rede de relações entre os diversos corpos que ocupam o planeta.

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. A experiência da escuta não traz um sentido geral de verdade, é uma prática contingente, particular e incompleta.

Na prática de John 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, 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.

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. As *Variation*, de I a VII, é com elas que se escreve este texto.

Palavras-chave: John Cage. Arte. Som. Performance

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 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, mas também 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.

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 a partir das operações de acaso. Esses trabalhos ganharam o nome de *Variations*, de I a VII, neles Cage inventou uma escrita para a proposta sonora, uma escrita que é indeterminada, uma escrita que é provocação dos sentidos. Escrita que é, ela mesmo, performática, extravasa formas e age no corpo que a lê sempre de forma singular.

Variation I. A notação – BV – do solo para piano de *Concert for Piano and 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.

Variations II (1961): *Parts to be prepared from the score, for any number of players, using any sound-producing means.*¹ 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.

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.*² 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.*³ Os círculos repetem as atividades contínuas de homens e mulheres. Repetem-se como caligrafias sônicas em todas as escritas cagianas. Imprimem som em transparências conectadas e porosas.

¹ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=234

² Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=235

³ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.189

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.

*Variations V (1965) For any number of performers using photo-electric cells and electronic sound sources.*⁴ 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.

Cage queria achar sensores que ativassem gravadores a partir de movimentos dos dançarinos. Robert Moog (minimoog) 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.

⁴ 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.

A intenção era gerar um espaço em que imagens, sons e corpos se afetassem mutuamente. 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 se opor a ele, no rearranjo de seus signos – sons, luzes e corpos – constitui um dispositivo ficcional dissemelhante.

Variations VI (1966): 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.

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.

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.

Variations VII (1966): *For any number of musicians using photo-electric cells and electronic equipment.*⁵ 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.*⁶ Cage não usou nenhuma fita, nenhum som gravado, eles foram todos produzidos e processados na presença do público.

Em 1966, Rauchenberg 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 *Variations VII* para esse festival.

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.

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.

Klüver conseguiu da companhia telefônica dez linhas e aparelhos. Eles conectavam-se a vários pontos em Nova York: o estúdio de ensaio de Merce

⁵ Em http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=272

⁶ John Cage apud: SILVERMAN, Kenneth. **Begin Again. A Biography of John Cage.** New York: Alfred A. Knopf, 2010. p.235

Cunnigham – 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 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.*⁷ 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.

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 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.

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.

⁷ KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Routledge, 2003. p.78

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.

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.

Bibliografia

- CAGE, John. *Anarchy*. Middletown: Wesleyan University Press, 1988.
- CAGE, John. *Composition in Retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- CAGE, John. *Empty words*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
- CAGE, John. *MUSICAGE – palavras*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2015.
- CAGE, John. *Silence*. Middleton: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles. *John Cage: Composed in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SILVERMAN, Kenneth. *Begin Again. A Biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.