

Ressonâncias do vazio na obra fílmica *One11 and 103* de John Cage

Resonancias del vacío en la obra fílmica One11 and 103 de John Cage
Resonances of Emptiness in John Cage's film work One 11 and 103

_MARCIA APARECIDA ORTEGOSA

SOBRE A AUTORA >

MARCIA APARECIDA ORTEGOSA >
Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Professora do curso de Design Gráfico no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP).

E-mail: marciaortegosa@uol.com.br

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

O presente artigo parte de estudos do filme *One11 and 103* (1991 – 1992) do músico e videoartista John Cage e pretende investigar e refletir sobre novas formas de comunicação e estética no audiovisual. A obra de Cage promove uma renovação da linguagem a partir da subversão dos códigos nas estruturas espaço-temporais. A imagem (luz) sem referenciais figurativos ou miméticos segue o fluxo do movimento contínuo com o som. Deste modo, a composição óptica sonora (audiovisual) de Cage promove a sensação de vazio de modo visceral.

Palavras-chave: Comunicação, estética, audiovisual, vazio.

Resumen: El presente artículo parte de estudios de la película *One11 and 103* (1991 – 1992) del músico e videoartista John Cage y pretende investigar y reflexionar sobre nuevas formas de comunicación y estética en el audiovisual. La obra de Cage promueve una renovación del lenguaje a partir de la subversión de los códigos en las estructuras espacio-temporales. La imagen (luz) sin referentes figurativos o miméticos sigue el flujo de movimiento continuo con el sonido. De este modo, la composición óptica sonora (audiovisual) de Cage promueve la sensación de vacío de modo visceral.

Palabras clave: Comunicación, estética, audiovisual, vacío.

Abstract: This article has as a starting point the studies of the movie *One 11 and 103* (1991-1992) by the musician and video artist John Cage, and is intended to investigate and reflect on new forms of communication and esthetic in the audiovisual. Cage's work furthers a renewal of the language, having as starting point the subversion of the codes in space-time structures. The image (light), without figurative or mimetic frame of reference, follows the flow of the continuous movement with the sound. Cage's sound-optical composition (audiovisual) furthers, thus, the sensation of emptiness in a visceral way.

Keywords: Communication, esthetic, audiovisual, emptiness.

Ressonâncias do vazio na obra fílmica *One11 and 103* de John Cage

O presente artigo parte dos estudos sobre o filme *One11 and 103* (1991 – 1992) do músico e videoartista John Cage, em parceria com o cineasta alemão Henning Lohner e Theodore Van Carlson, cujas duas trilhas distintas foram realizadas pelas orquestras WDR Sinfonieorchester Köln e Spoleto Festival Orchestra. A obra de Cage vincula-se à noção de desvio como forma de renovação da linguagem a partir da subversão dos códigos nas estruturas espaço-temporais. Num espaço cinético, altamente tensivo, atravessado pelo fluxo contínuo sonoro-visual, o filme *One11 and 103* instaura uma tensão constante que promove a suspensão do espaço-tempo, provocando a sensação de vazio: som e imagem quase nunca se encontram nesse sistema, e de modo aleatório se programam para gravitar.

Assim, em pleno território da audiovisualidade, o filme de Cage, ao processar imagem e som sem referenciais figurativos e

miméticos que traduzam possibilidades de significados concretos e, por vezes, imediatos, deixa o espectador à deriva. Último filme de Cage concluído meses antes de sua morte, o artista retoma o tema do vazio de modo visceral, impregnando-o de um movimento multissensorial, que resultou na composição óptica sonora (audiovisual) *One11 and 103*. A reflexão e análise fílmica pretende num primeiro momento investigar as primeiras semioses do objeto, tal qual a complexidade em que ele se apresenta.

O filme *One11 and 103* é um longa-metragem com 90 minutos de duração em preto e branco. A massa sonora consiste numa base instrumental formada por cordas, além de oboé e tímpano. As cordas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo) sustentam a peça, moldando uma base para que outros instrumentos promovam pontuações ocasionais gerando um som irregular, repleto de interrupções e silêncios. As interrupções contínuas geram estranhamento e tensão.

A observação analítica de *One11 and 103* pode ser pensada a partir do entendimento que não há enredo ou trama. Só um espaço acusticamente preenchido por ondas eletromagnéticas sonoras e visuais em movimento. Frequências sonoro-luminosas num patamar das alturas: graves e agudos; preto e branco; luz e sombra. Terreno das dissonâncias. Tanto o movimento quanto a luz são perceptos, pura qualidade. A imaterialidade guia nossa percepção ao ícone (Peirce; Frege, 1980, p. 27) sonoro, numa tentativa de promover um exercício que atinja o *sensorium*.

Como um espelho que, devido ao nitrato de prata, devolve o reflexo, as imagens direcionam a percepção para o som. As imagens funcionam como forma de barreira que nos arremessa ao movimento sonoro. As paredes nesse cenário são anteparos que não deixam o voo cinético ganhar o espaço aberto. O espaço visual é descentrado: o cenário é formado por três paredes que vão definir sua arquitetura num diagrama ovalado, marcado pela ausência de quinas. A ausência de quinas modela o espaço de modo atemporal, sem dobras, não demarcado: finito e ao mesmo tempo, dialeticamente, infinito. Um não lugar; uma ausência de uma marcação temporal. Nada se inscreve nessa acústica zona de espaço e tempo. Como “as pinturas brancas eram aeroportos para as luzes, as sombras e as partículas” (Cage, 2007a, p. 103, tradução nossa).

O filme de Cage apresenta a composição visual minimalista que se instaura com a redução absoluta de elementos em cena, exceto pela luz vagando, lentamente, flutuando sem gravidade: um voo num plano-sequência, sem cortes. A luz num cenário onde ela reina sozinha e onipresente estabelece um movimento contínuo com o som. Luz e som navegam juntos, criando um espaço *continuum*.

O som se propaga em todas as direções, numa múltipla direção sonora, tensivo, dissonante, sem resolução do conflito, sem lugar, sem centro, não encontrando repouso em nenhum momento espaço-temporal. Embora em pistas independentes, ambos (imagem e som) tensionam. Imagem e som geram uma espécie de saturação que esvazia os sentidos.

A luz é o ator principal no filme *One11 and 103*. A narrativa é o trajeto suspenso da luz

num espaço vazio, sem atores, sem objetos cenográficos. As imagens num movimento suave, sem gravitação, deslizam sob uma grua, em fluidez, lembrando um voo dentro das nuvens ou subaquático. Nesse espaço, presença e ausência são sinônimos, pois, se há luz, seu negativo também se presentifica por meio da sombra. Se em termos visuais a luz se impõe como o elemento central, a sonoridade se apresenta por meio de uma música atonal que preenche o vácuo, carregando-o de tensões sem resolução.

Cage constrói sua narrativa para refletir sobre a luz em contato com o sonoro e o movimento gerado nessa dinâmica. Filmar apenas a luz no filme *One11 and 103* é um modo de eliminar todo excesso na imagem. A estratégia é reduzir a imagem ao mínimo para que a luz aponte para o som, ou seja, o foco de atenção recaia direto para o sonoro. Aumont (2004) comenta cenas em que “Godard filma nuvens e sóis sobre a água”, questionando a dificuldade dos cineastas de “apreender as coisas mais elementares: o ar, a luz e a água” (p. 176). O som tenso, dissonante, sem direção, sem lugar, sem centro, não encontra repouso. A imagem marcada pela repetição de um elemento único – a luz – gera saturação e angústia. Como um barco solitário à deriva no alto mar. Sem gravidade. Apenas flutuando sem porto de chegada. A multidirecionalidade do som se justifica sob esse viés. Todas as rotas não chegam a lugar algum. A percepção do vazio é constante.

Da observação do objeto fílmico *One11 and 103* chega-se a algumas inferências que a peça audiovisual reitera: o vazio e o silêncio, porém tenso e repleto de intervenções ruidosas. Ruído e silêncio são temas irmanados. Os contrastes são elementos presentes: som e imagem independentes; branco e preto se polarizam, ora em matizes suaves, ora de modo acentuado em variações polarizadas.

Além disso, o som estabelece ausência de regularidade e de periodicidade, demonstrando movimentos arrítmicos; ausência de um centro tonal e uma figuração sonora multidirecional; a base constante que tenta marcar alguma inscrição é desalinhada pelas intervenções de timbres. No aspecto sonoro a suspensão se mantém ao longo da peça audiovisual, levando-a a uma ausência de repouso e de retorno a um lugar, ou seja, um vagar errante do som e da imagem numa cadência cinética, que segue apenas o acaso e as leis do I Ching, numa lógica aleatória.

Os dados são gerados para serem aleatórios, mas de tal modo “programável” para que não incida em determinadas notas que gerem um lugar e, conseqüentemente, uma ausência da tensão. O sistema não é randômico, ou seja, tem uma escolha inicial como ponto de partida. O jogo intencionalmente aleatório de mudanças de cada posição das luzes e da câmera segue apenas o I Ching. As coordenadas do I Ching são inseridas como um roteiro para gerar o aleatório. São criadas desse modo 1.200 variações, 20 pontos de luz e 17 cenas marcados por planos-sequência (longa sequência sem cortes).

Estabelece-se, assim, um estudo dos matizes da luz indo do branco ao preto total ou o contrário, já que a narrativa, por ser aleatória, percorre caminhos não lineares, sem previsibilidade alguma. A trama sonoro-visual cria um descompasso irregular e nesse processo relacional é praticamente o ritmo que apresenta sob o viés da tensão.

O silêncio é esse repleto de intervenções timbrísticas ruidosas, de tensas microfonias. Não há referenciais identificatórios. Não há repouso tensivo, uma vez que a atonalidade constrói acordes dissonantes em suspensão contínua. A base sonora (horizonte) não se sustenta na ausência de gravitação, já que o movimento sem direção e sem retorno a um lugar nos direciona a um tempo dilatado e angustiante. Um tempo que se traduz na presença da luz vagando sem direção, imagem emblemática do vazio. Assim, a luz vagueando não vai a lugar algum. Nesse movimento, não se descansa nunca.

Os processos de transformações são ininterruptos, tanto no som quanto no visual. No fluxo do movimento tudo se modifica. A constante mutação ótico-visual nos matizes da luz nos conduz à tensão de modo contínuo.

O vazio, o silêncio e o nada. O som não deve representar nada, a não ser ele próprio, segundo Cage. Esse tema remete ao Zen e o artista o perseguiu durante toda sua vida. A mesma premissa vai ser transposta para as imagens. A tentativa de perseguir o absoluto é deslizante. No máximo em alguns momentos os matizes imagéticos assumem um preto ou um branco total. Mas o silêncio absoluto não existe. Cage já experienciou e sabe que esse dado se trata de uma operação impossível. Nessa obra, as imagens e os sons se encontram em constante mutação, nunca em silêncio pleno. Na imagem, o filme oferece um cenário sombrio entre o claro e escuro num espaço fechado, claustrofóbico. A repetição e o desvio sonoro tensivo promovem um vazio de sentido. O esvaziamento de sentidos Zen é pleno. As paredes fecham o ambiente e devolvem a sombra, os matizes de cinza, o preto total e o branco reluzente.

Esse não lugar também é reiterado, na medida em que *One11 and 103* promove uma ausência quase total de sincronia. A coincidência é momento da sincronia, termo que Chion usa como “síncrese” (junção das palavras, sincronismo e síntese) e Ángel Rodríguez como “fusão perceptiva audiovisual” para nomear esses momentos de conexão entre relações acústicas e luminosas, ou seja, formas sonoras e formas visuais (Chion apud Rodríguez, 2006, p. 318-319). Nessa peça audiovisual, as pistas de som e de imagem são independentes, da mesma forma que o conceito de contraponto formulado pelo teórico e compositor Michel Chion.

Segundo Chion (1993, p. 4), o “contraponto audiovisual” é justamente essa relação de divergência entre o som e a imagem. Podem-se perceber momentos, embora raros, de sincronismo entre som e imagem. Contudo, quando esse sincronismo ocorre, ele é aleatório.

Quando qualquer “sinal errático” (Wisnik, 1989) que, ao coincidir ou contracenar com o pulso, desenha figuras rítmicas, ainda que de modo irregular, ele interage com esse pulsar periódico. *One11 and 103* apresenta um movimento atonal e quase arrítmico (se considerarmos que a peça audiovisual sustenta, apesar de tudo, um ritmo voltado ao acúmulo de tensão). No filme de Cage, a figuração rítmica não acontece, porém, o fenômeno visual, nos estímulos luminosos, ao promover um movimento contínuo de uma luz, acaba estabelecendo algum tipo de inscrição, mesmo que isso

ocorra de modo aleatório.

A peça sonoro-visual apresenta diversos movimentos regidos por frequências que atuam em faixas no campo das alturas, apresentando oscilações de intensidade na imagem e no som. Visualmente, as oscilações vão do preto ao branco total; ou seu inverso e os matizes de cinza. Já o som oscila entre timbres mais fechados, mais doces ou mais metálicos. O som cria estratégias para provocar o andamento da massa sonora, com variações de intensidade, diversidade timbrística, causando um discurso paralelo às imagens.

A intensidade embora apresente momentos de uma maior variação: preto ou branco intenso na imagem, silêncio, graves e agudos alternados no som, não há um ponto de tensão máxima que provoque um clímax. Ao contrário, a ausência de retorno a um centro (tonal) mantém a suspensão ao longo de toda a peça audiovisual, sem criar pontos culminantes de tensão seguidos de relaxamento. O sistema sonoro orbita em torno da irregularidade constante. A massa sonoro-harmônica das cordas transita em constante variação de intensidade e duração irregular. As pontuações se dão em todas as tessituras (do agudo máximo ao grave intenso) sem nenhuma previsão rítmica, tanto no seu intervalo quanto na sua própria duração.

A fluidez é total no som e na imagem já que o plano é dilatado no tempo e, portanto, não seguem uma decupagem rígida. Há contrastes acentuados na entrada das intervenções do violino agudo e tímpano gravíssimo. No final da peça, as notas ficam em uníssono e a tensão não se resolve. Define-se assim a instabilidade com um movimento intervalar inconclusivo.

a LUZ na construção do vazio

A reflexão da organização fílmica em *One11 and 103* nos direciona a algumas questões. Que silêncio é este repleto de intervenções timbrísticas ruidosas, de tensas microfônias? Como o vazio se constrói e promove semioses no tempo-espço? No filme de Cage não há referenciais identificatórios. A luz e som incidem no vazio. Se o branco representa todas as cores nas leis da física, o silêncio e o vazio instauram a plenitude sonora. Ainda que o silêncio seja tão preenchido de sonoridade dissonante, tensiva e ruidosa. Em termos perceptivos, observam-se diversas relações contrastantes: contínuo e descontínuo; agudo e grave; preto e branco; claro e escuro. As relações de contrastes, de um estado a outro, acontecem suavemente, numa fluidez cinética que marca a passagem temporal.

Marcel Martin, crítico, ensaísta e historiador de cinema na França, autor do livro *A Linguagem*

Cinematográfica, um tratado sobre a gramática do cinema que ainda conserva seu vigor em muitos aspectos de sua teoria, invoca a possibilidade de um filme ser concebido com uma “temporalidade pura”, em que as questões espaciais ficassem em segundo plano:

Seria possível, com efeito, conceber um filme que fosse temporalidade pura, um filme cujas imagens fossem brancas, ou negras, como em *L’homme atlantique* (Duras), onde as sequências, sem imagens figurativas, deixam perceber apenas o quadro obscuro da tela (experiência semelhante à do famoso quadro de Málevitch *Quadrado branco sobre fundo branco*). Somos, portanto, capazes de perceber o tempo do filme (duração vivida), mesmo na ausência do tempo no filme (tempo da ação) (Martin, 1990, p. 200).

Nossa investigação considera a questão pertinente, mas, no entanto, coloca em dúvida tal formulação e lança a hipótese de que em obras de caráter não figurativo teríamos a copresença de um tempo e espaço da ordem de um *continuum*. As questões espaciais, nesse caso, não estariam em segundo plano, mas interagindo com o tempo das imagens. O próprio Martin, por outro lado, relativiza sua premissa inicial argumentando, mais adiante, numa direção contrária:

O cinema tem, portanto, o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um domínio absoluto do espaço. Se é inegável que a dominação que exerce sobre o tempo e o vigor com que pode tornar sensível a duração são suas características mais específicas e originais, nem por isso deixa de ser a única arte que, rematando tentativas pictóricas seculares, pôde criar um espaço vivo e intimamente integrado ao tempo, a ponto de torná-lo um *continuum* espaço-duração absolutamente específico (Martin, 1990, p. 208).

Se para Martin (1990) o cinema é a arte “primeiramente do tempo”, Aumont (2004: 141) recoloca a questão considerando “o cinema como uma arte do espaço”, numa tentativa de buscar uma aproximação entre pintura e cinema. O fato é que esses sistemas são intercambiáveis e efetuam constantes trocas de informações. Aumont (2004) afirma ainda que toda a história do espaço se conecta com o percurso histórico da luz:

Toda a ótica atual continua fundada sobre uma ideia elementar: só há luz, primeiro, emitida por certos objetos excepcionais (até a eletricidade, são quase que exclusivamente o sol e o fogo), ou, segundo, refletida por todos os outros objetos – é a enorme maioria do que atinge nossos olhos. Simultaneamente ao trabalho sobre o espaço, fica, portanto, claro que a pintura trabalha também sobre a relação luz-objeto, ou é trabalhada por ela. Na história fantasmática da pintura, que a orienta em torno do espaço cavo e da saliência visual-tátil dos volumes objetais, a luz é o veículo privilegiado dessa diferença e dessa relação. A história do espaço se duplica por uma história da luz, que a reescreve (Aumont, 2004, p. 177).

A luz num filme, em seu trajeto narrativo, é um duplo, pois seu registro se deve à outra luz, vinda do projetor de filmagem. Aumont (2004) distingue três funções da luz: simbólica, dramática e atmosférica. Assinala que a função simbólica conecta a presença da luz a um sentido, muitas vezes, ligado à transcendência. Cineastas como Carl Dreyer, Bergman, Tarkovski utilizam de modo intenso essa função.

A função dramática delinea um espaço dramático, como um espaço cênico. O exemplo corrente é a iluminação própria do Barroco, com uso do chiaroscuro. Já a função atmosférica, próxima da simbólica, estabelece zonas de luz que cria conotações ao conjunto da obra. Como exemplo dessa função há os quadros de Rembrandts. A construção da luz se associa à composição tonal da imagem e suas gradações, aspecto observado pelo russo Vladimir Nilsen, segundo Aumont (2004).

De qualquer modo, as três funções, por vezes, se entrelaçam. No filme *One11 and 103*, Cage de modo minimalista usa apenas a luz como elemento cenográfico, assumindo funções simbólicas, dramáticas e atmosféricas, modulando ressonâncias de sentidos na construção do vazio.

O vazio ruidístico e tensivo em *One11 and 103*

As oscilações no filme *One11 and 103* se dão numa mutação constante no tempo, guiadas por uma tensão sem resolução, instabilidade e energia criativa decorrente do processamento de informação sonora gerado por oscilação de intervalos, variações timbrísticas, entre outros. É justamente o fluxo de tensão contínua em sua montagem sonoro-visual o agente capaz de promover uma instabilidade geral na peça fílmica de Cage.

Por ser dissonante e se transformar o tempo todo, a instabilidade se amplifica. As mutações se dão pelo empilhamento de frequências sonoras. A sensação de instabilidade surge da dissonância e também do movimento contínuo que caminha de modo lento e se transformando o tempo todo sem descanso. A instabilidade do som contínuo poderia gerar uma acomodação de um som eufônico (agradável). Mas ao contrário. A base contínua e suas diversas frequências tornam a peça altamente dissonante e não geram conforto, pois as transformações constantes desestabilizam a peça audiovisual. O ritmo é organizado num tempo lento, onde a construção da angústia e do vazio é reiterada pela tensão sem resolução incessantemente.

A música tece o mesmo discurso que a luz: mutações lentas num plano-sequência. Um fluxo

na narrativa da luz se transforma o tempo todo numa “eterna” mutação. Nem a luz, nem o som se resolvem, não encontram repouso, não encontram um lugar. Não se estabilizam nunca. Ambos se dirigem a algum lugar, mas nunca chegam. Daí o caráter tão tenso e esvaziado de sentidos da peça *One11 and 103*.


Apesar de apresentar 17 cenas, a montagem simula um longo movimento contínuo. O som da base é contínuo, mas não vira referência, pois não se sustenta idêntico com as mesmas notas, timbres, intensidades, alturas, não gerando apoio e sempre em transformação. Os ataques também não conseguem apoio na base que está sempre em mudanças. Assim, têm-se: o contínuo da base que caminha como uma “sanfona” em movimentos de retração e expansão; as notas vizinhas (dissonantes) próximas; a diversidade principalmente das frequências movimenta a peça em transformações, na lentidão do tempo que oculta as discontinuidades.

A configuração da rítmica no filme de Cage transmite a perda de um lugar e nos devolve o vazio, tornando *One11 and 103* altamente instável. Como já dissemos, a luz caminha no cenário, criando matizes tonais que oscilam do branco ao preto de modo muito lento, ou seja, sem saltos ou intensidades bruscas. Quanto ao som, ele se configura por duas camadas bem marcantes: a base contínua e as intervenções ou ataques espaçados.

A base simula a sensação de ausência de altura definida, mantendo lentamente as variações sonoras através de um “tapete” musical que movimenta a peça com uma sobreposição de tons (tones) vizinhos. Se as alturas variam pouco, a intensidade oscila entre sons fortes e fracos, criando maior diversidade. Essa configuração faz com que a peça sonora se movimente, embora não crie periodicidade, altura definida, centro tonal. A proximidade dos tons não gera melodia, rítmica ou tonalidade.

A configuração da base se aproxima mais do ruído branco, ou seja, a comunhão de todas as frequências simultaneamente; em analogia à cor branca, que resulta do encontro de todas as cores do espectro (WISNIK, 1989). Segundo Wisnik (1989), o ritmo para Cage não se situa na regularidade, nas durações, nem no pulso (sem evitá-lo “sistematicamente”). Não gera ciclo, periodicidade, nem altura definida. O ritmo se situa na indeterminação do acaso e do vazio ressonante, de ataques tensos. O mesmo vale para o visual, a luz. Tanto o som da base quanto o das intervenções se configuram como ruídos por não constituir alturas definidas.

NESTE SENTIDO WISNIK (1989, p. 52) AFIRMA QUE



o ruído branco é o modelo desse universo (ou multiverso): o total sonoro é silencioso (matriz de toda mensagem, matéria de toda comunicação possível, de toda canalização de qualquer que seja a mensagem, matéria de todas as paisagens sonoras, frequência das frequências, pulso dos pulsos, ruído/zero). Silêncio no código: metalinguagem de toda música quando ela atinge aquele limiar paradoxal... ponto de mutação.

O ponto de mutação em *One11 and 103* situa-se no fluxo do movimento que se transforma lentamente em variações de luz, ataques ruidísticos e som de base contínuo. A peça se apresenta como um experimento sensorial num campo de possibilidades. Som e imagem se traduzem como qualidade (Peirce; Frege, 1980). Algo como a risada ou o sentimento. No campo de forças do filme de Cage a audiovisualidade se manifesta como qualidade, na mutação do fluxo tenso, que instaura instabilidade no fluxo do movimento na montagem.

A construção da montagem em *One11 and 103* reitera o vazio sonoro aliado ao visual. A lentidão, a sobreposição de notas ou empilhamento de variadas frequências e as intervenções espaçadas demonstram não gerar um discurso sonoro. O mesmo ocorre com as imagens, ou seja, as ressonâncias da luz parecem reiterar a ausência de um discurso. Mas o comportamento sonoro-visual em suspensão, não estaria justamente construindo o discurso do vazio? Assim o vazio é concebido mediante a subversão do espaço-tempo. Som e imagem promovem a sensação do nada num terreno altamente instável fazendo com que a construção do vazio no filme de Cage, ocorra num campo de forças, tenso, instável e em constante mutação.

REFERÊNCIAS>>

ADORNO, T. W. Filosofia da nova música. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERGER, J. Modos de ver. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 20.

CAGE, J. Visual Art. Jonh Cage en conversación con Joan Retallack. Tradução de Sebastián Jatz Rawicz. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011.

CAGE, J. Silencio. Tradução de Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2007a.

CAGE, J. Escritos al Oído. Tradução de Carmen Pardo. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007b.

CANDÉ, R. História universal da música. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 2. Tradução Marina Appenzeller.

CHION, M. La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.

CHION, M. El sonido. Tradução de Enrique Folch González. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

DE BEHAR, L. B. Una retorica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria. México: Siglo XXI Editores, 1984.

JACOBS, A. Dicionário de Música. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MOSCARIELLO, A. Como ver um filme. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

MORAES, J. J. O que é música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RODRIGUEZ, A. A dimensão sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Editora Senac, 2006.

RUSH, M. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Ressonâncias do vazio na obra fílmica *One11 and 103* de John Cage

Marcia Aparecida Ortigosa

SCHAFER, M. A afinação do mundo. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHAFER, M. O ouvido pensante. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHOENBERG, A. Harmonia. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

PEIRCE, C. S.; FREGE, G. Sobre a justificação científica de uma conceitografia: os fundamentos da aritmética. Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

TERRA, V. Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

WISNIK, J. M. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.