

Cage: uma escuta que compõe

Fátima Carneiro dos Santos

Abstract: The Cagean poetics, in appealing to chance events and in giving the unpredictable a place of honor, resigns to the notion of works and proposes a hearing that is “free” to just listen, hearing each sound as it is. In dealing with sounds and not with purposes, a game that consists of the affirmation of life and its own sonorous surroundings is made possible, approximating art and life: 4’33”. Listening to such music, conceived not as an object any more but as a process, a “hearing poetic” is installed in which the hearing acts in composing what it listens to.

Keyword: Cage, hearing poetic, soundscape, analysis, hearing

Com o advento da música concreta e eletrônica, em fins da década de 1940 e início da década de 1950, pode-se observar que, através dos meios eletrônicos, a utilização e manipulação do som, em diversas frequências, amplitudes, timbres ou durações, ampliou-se muito. Dessa forma, os compositores passaram a dispor de um campo sonoro aparentemente ilimitado em suas possibilidades. Neste momento toma corpo a proposta de “compor com sons organizados” de Edgard Varèse, da década de 1920. Os compositores começam a buscar uma espécie de objetividade em que o som passa a ser primordial e ser tomado tal qual se apresenta, deixando de lado suas conotações cotidianas.

Uma espécie de anonimato se faz presente. O som não prescinde mais de um nome, de uma referência a objetos, partituras, nomenclaturas. O procedimento composicional que então se estabelece põe em jogo as preocupações com as características desse som e com o modo como ele é produzido. Pensar o som, nele mesmo, implica, aqui, uma outra atitude composicional e estética na qual, conforme aponta o compositor norte-americano John Cage, “os ruídos são tão úteis para a nova música quantos os chamados tons musicais, pela simples razão de serem sons” (Cage, 1976, p. 68).

Falar de Cage é, de certo modo, uma tarefa multifacetada. Sua obra não é apenas musical e, quando musical, não é apenas sonora, o mesmo podendo ser dito de quando ela é sonora. Cage fala da música como um fenômeno háptico, que envolve os mais variados modos de percepção e sensação. Suas músicas são tanto conceituais quanto auditivas, ou – por que não? – táteis ou palatais.

Em 1937, em seu texto *The future of music: credo*, John Cage, de modo quase profético, já delineava o surgimento de uma nova atitude estética, dizendo:

Eu acredito que o uso do ruído no fazer musical continuará e aumentará até que nós alcancemos uma música produzida através do auxílio de instrumentos elétricos, os quais colocarão à disposição dos propósitos musicais qualquer e todo som que pudermos ouvir. [...] Enquanto, no passado, o ponto de discordância tem sido entre dissonância e consonância, ele será, num futuro imediato, entre ruído e os sons chamados musicais (Cage, 1976, p.3-6).

Considerado como um dos principais compositores da vanguarda musical do século XX, responsável por redefinir a própria natureza da música e expandir, cada

vez mais, suas fronteiras expressivas, com a introdução de conceitos como “acaso”, “silêncio”, “composição como processo”, “não-intencionalidade”, Cage disse, em vários momentos, que “há sempre algo interessante para ver e ouvir, desde que você esteja aberto e disposto a usar os seus sentidos” (Lopes, 1996, p. 96).

Com as profundas modificações observadas ao longo do século XX, uma época marcada pelas transformações velozes, em que tudo parecia possível, muitas coisas poderiam ser feitas pelo compositor moderno.¹ Se, na primeira metade do século, as opções básicas para este compositor eram seguir tendências composicionais como as encabeçadas por Schoenberg ou Stravinsky, neste novo momento, imerso em todo um imenso e inusitado campo sonoro, Cage aponta para o fato de o compositor encontrar-se livre para trilhar seu próprio caminho (Kostelanetz, 1989, p. 207-208). E o caminho trilhado por ele foi justamente o da “música experimental”.

Entendendo a ação experimental como uma ação cujo resultado não pode ser previsto *a priori*, poder caminhar pelo inusitado, pelo desconhecido, simplesmente experimentando (ou experienciando) é o procedimento, considerado por ele, como “o mais útil para alguém que se decidiu por explorar e experienciar os sons, assim como eles são, em si mesmos, ao invés de serem explorados para expressar sentimentos ou idéias de ordem” (Cage, 1976, p. 69).

O compositor, renunciando ao desejo de controlar o som e abrindo sua mente para experimentá-lo, como imagina Cage, acaba por descobrir “meios de deixar os sons serem eles mesmos, ao invés de veículos para teorias feitas pelo homem ou de expressões de sentimentos humanos” (Cage, 1976, p. 10).

Para esse viés da música experimental o que importa são os sons. Mas quais sons? Quaisquer sons. Desde aqueles intencionais até os que emergem, de modo não intencional, em qualquer experiência de escuta: o “silêncio”, ou seja, os sons do ambiente. Esta tendência composicional abre as portas da música aos sons do ambiente e essa abertura, como bem observa Cage, está também presente na escultura, na arquitetura e na pintura moderna. É o que acontece, por exemplo, em uma das obras de Richard Lippold, citada por Cage, a qual é uma construção de fios e arames, em que se torna inevitável a visão de outras coisas que, por ventura, ocorram no instante em que alguém ali estivesse, pois, como afirma Cage, “não há tal coisa como um espaço ou tempo vazio, sempre há algo para ver, algo para ouvir” (Cage, 1976, p. 8).

É interessante observar que a idéia aí presente é a noção duchampiana de “ver-através”, encontrada de modo muito claro na obra *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, na qual a “transparência” que atravessa a superfície do vidro possibilita o ver-através, diluindo-se, assim, as fronteiras e remetendo o espectador ao outro, ao ambiente, à “vida”. Essa idéia aproxima-se da noção de silêncio de John Cage que, ao ser questionado sobre sua idéia de silêncio ter algo em comum com Duchamp, respondeu positivamente, dizendo:

Olhando para O Grande Vidro, a coisa que eu gosto muito é poder focar minha atenção para onde eu quiser. Ele me ajuda a embaçar a distinção entre arte e vida e produz uma espécie de silêncio no próprio trabalho. Não há nada nele que me requeira olhar para um lugar ou para outro, de fato, ele requer que eu olhe para tudo. Eu posso olhar através dele para o mundo além (Kostelanetz, 1989, p. 179).

Se Duchamp propõe um “ver-através”, Cage, por sua vez, propõe um “ouvir-através”.

Sua poética funciona de tal forma que é possível “ouvir através” de uma obra musical, e esse ato nada mais é do que ouvir o próprio silêncio.

O silêncio significa, em Cage, a própria Vida; o universo sonoro que nos rodeia num constante fluir. E, por conseguinte, pode-se inferir que admitir o silêncio na música significa admitir o ruído ou os sons ambientais, e, como observa Jill Johnston,

sua entrada (ruído=silêncio) no mundo da música implica o fim da exclusividade daquela atividade chamada Arte, por meio da qual o compositor operava um significativo ato de separação entre “a iluminação da escuridão” do caos da vida diária. (Kostelanetz, 1991, p. 146)

Se a música, no século XX, tornou-se um campo fecundo para a experimentação, onde “quaisquer sons podem ocorrer em qualquer combinação e continuidade”,² uma outra atitude diante da arte, diferente daquela dos séculos anteriores, começa a se delinear. Cage afirma que “nós estamos descobrindo outro uso da arte e das coisas que nós não considerávamos arte” e, nesse sentido, continua dizendo que

anteriormente estávamos acostumados a pensar a arte como alguma coisa melhor organizada do que a vida e que poderia ser usada como um escape da vida [...] as mudanças ocorridas nesse século, contudo, são tais que mostram que a arte não é um escape da vida, mas uma introdução nela. (Kostelanetz, 1989, p. 211)

Neste momento, cabe retomar aqui um diálogo entre Cage e o pintor De Kooning, ocorrido em um restaurante, quando então o pintor lhe disse: “Se eu colocar uma moldura em volta desses pedaços de pães, isso não é arte”. Ao que Cage reage dizendo que sim, aquilo era arte. O problema é que ele, Kooning, relacionava arte com sua atividade como artista, ao passo que Cage queria que a arte nos possibilitasse escapar para dentro do mundo no qual vivemos, remetendo-nos à vida (Kostelanetz, 1989, p. 211-212).

Assim como os “ready-made”³ de Duchamp denunciam “a concepção da arte como uma coisa – a ‘coisa artística’ – que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores” (Paz, 1977, p.21), o som buscado por Cage aproxima-se bastante de um *ready-made*. Um objeto, agora neutro, “desalojado de seu contexto original”, que perde seu significado e transforma-se em um “objeto vazio”, mas denso. E, ao se eleger um *ready-made*, instala-se, conforme bem afirma Otávio Paz, uma “zona nula do espírito”, propiciando uma liberdade, pela qual o olhar caminha sem operar juízos de valor: uma crítica tanto do gosto quanto do objeto.⁴

O artista não é mais um “fazedor”, nem suas obras são “feitas”, mas sim “atos”. Se “a obra de arte é uma peça de invenção, de criação”, e, se a arte está fundida à vida, obrigando o espectador a “converter-se em um artista”, é necessário atrever-se a ser livre para podermos ver através dos eventos, ver através do objeto e deixarmos que ele também nos veja. Surge uma forma poética que se abre para uma pluralidade de leituras, que não tem fim e que a faz se aproximar do inacabado e do vazio; do silêncio (Paz, 1977, p. 55-57).

Assim como Duchamp, um dos primeiros a dizer que o “espectador deveria ser um elemento ativo na criação de uma obra de arte” (Lopes, 1996, p. 97), chamando a atenção para o valor de coisas às quais não se atribuía habitualmente nenhum valor, Cage nos propõe que ouçamos o silêncio.

A música agora é música quando não é interrompida por sons ambientais, assim como a pintura, se não é corrompida pela ação das sombras. Qual é o X do problema, no que concerne ao ouvinte? É o seguinte: ele tem ouvidos; deixe-o usá-los. (Cage, 1985, p. 30)

*

* *

A música contemporânea, na visão de Cage, “não é a música do futuro nem a música do passado mas, simplesmente, a música que está presente conosco: neste momento, agora, neste presente momento” (Cage, 1976, p. 43). Pensá-la sob essa perspectiva implica estar com a mente aberta para experienciar os sons, pois nesta música o que se têm são simplesmente sons. E como “há sempre alguma coisa para ser vista ou ouvida,”⁵ a música, para ser moderna, deve ter suas “janelas” abertas para os sons do ambiente.⁶

Como em Duchamp, o que interessa a Cage é tornar-se livre da memória para, assim, alcançar a impossibilidade de transferir de um objeto semelhante a outro a impressão que ela possa causar. É como se, ao olharmos uma garrafa de Coca-Cola, estivéssemos olhando-a pela primeira vez, ou então, ao tocarmos e escutarmos um som, nunca o tivéssemos escutado antes.⁷ Ou seja, se estivermos atrelados ao som e a toda rede de significados a ele socialmente imputados, não conseguiremos deixá-lo ser ele mesmo.⁸

Nesse sentido, o importante é buscar a eliminação dos pensamentos que separam a música da vida, pois, na perspectiva do universo cageano e da música experimental, o que se busca é libertar os som das idéias abstratas sobre eles e cada vez mais deixá-los ser fisicamente, singularmente, eles mesmos. O som, enquanto ser único, deve ser compreendido no contexto de um pensamento que busca aproximar música e vida. Para que essa intenção se realize, como observa Terra,

a mente deve renunciar ao desejo de ordenar materiais e de fazê-los progredir, para tornar-se receptiva à experiência. Os sons passam, então, a ser percebidos como sons e não como a expressão de intenções e gostos pessoais do artista. A composição torna-se “uma ação em um campo de possibilidades”, que é silêncio. (Terra, 1999, p. 56-57)

Desse modo, o que acaba sendo criado é “um tecido musical cambiante, em que sons se interpenetram sem se obstruir” (Terra, 1999, p. 57).

Ao falar em questões como a “não-obstrução” e a “interpenetração”, vale esclarecer que essas idéias estão diretamente vinculadas ao pensamento oriental, do qual Cage se aproximou, ainda na década de 1940, após contatos estabelecidos com o filósofo Daisetz T. Suzuki. Este afirmava haver uma diferença crucial entre o pensamento oriental e o ocidental: enquanto no pensamento ocidental as coisas eram compreendidas como causa e efeito umas das outras, no pensamento oriental esta visão de causa e efeito não era enfatizada. O que ocorria era uma identificação com o que acontecia no momento, abolindo-se assim a noção de dualismo, tão marcante na cultura do ocidente. E duas qualidades estariam presentes no pensamento oriental: a “não-obstrução” e a “interpenetração”. Ou seja, em todo o espaço, cada coisa (ser), seja ela inanimada ou sensível, era considerada o centro, o Buda. E todos esses centros, por estarem se movendo por todos os lados, em todas as direções, sem relação hierárquica entre eles, interpenetram-se uns nos outros. Cada um desses centros é honrado tanto quanto o outro. Mas é importante ressaltar que o

fato de dizer que não há causa e efeito não significa exatamente que isso não ocorra. Pelo contrário, “existe uma incalculável infinidade de causas e efeitos, e cada uma dessas coisas, desses centros, em todo o espaço e tempo, se relacionam umas com as outras, em todo o espaço e tempo” (Cage, 1976, p. 46-47).

A ação experimental, tendo em vista um campo de possibilidades, percebe as coisas diretamente como elas são, ou seja, “impermanentemente envolvidas em um infinito jogo de interpenetrações” (Cage, 1976, p. 15). O compositor, aberto às “intromissões” sonoras do meio ambiente, e a toda uma mutável “trama” aí implicada, procura liberar sua música de um único clímax dominante, o que, na visão de Cage, corresponde a fazer “uma interpenetração e uma não-obstrução de sons”. Ao renunciar à harmonia e seus efeitos de fundir os sons num relacionamento fixo, ele observa que o compositor, agora, abandona a noção de voz principal e seus contrapontos são “eventos que se relacionam uns com os outros simplesmente porque ocorrem ao mesmo tempo”. São apenas sobreposições (Cage, 1985, p. 31).

Próximo ao modo oriental de apreender a realidade, Cage busca em sua música ressaltar “o caráter não-permanente da experiência”, quer seja para ele, o compositor, ou para o intérprete ou para o ouvinte, colocando os três no mesmo papel: o de ouvinte, aquele que experiencia (vive) os sons. Ao recusar o dualismo envolvido na relação sujeito-objeto, o que se quer não é mais “uma unidade dentro da multiplicidade do mundo”, mas, sim, “experimentar a diversidade” (Terra, 1999, p. 70-71). Na tentativa de superar a oposição sujeito-objeto, o que está em jogo é a possibilidade de romper “com a noção de obra musical como um objeto no tempo”, substituindo-a pela noção de processo. Como observou o compositor Daniel Charles, em *Lignes du Temps*, Cage procurava estar sempre “adiantado frente ao tempo, sonhando com outros fusos horários”, visto que afirmava que uma das coisas da qual nós deveríamos nos servir menos do que de hábito era da memória (Charles, 1998, p. 60).

Se a obra não é mais concebida como um “objeto no tempo”, mas como “processo”, não há mais necessidade de supor um sujeito que a configure, que lhe dê forma. Se não há mais a intenção de compor uma obra, a música torna-se “uma experiência do permanente fluir da vida”; uma “experiência do tempo”.⁹

Ao tornar-se não-intencional, a criação cageana

deixa de ser a expressão de idéias, sentimentos, gostos e hábitos de um sujeito (o artista) e se realiza em um plano alheio a qualquer forma de subjetividade: o das operações de acaso. Não há obra (objeto), não há criador (sujeito). Há mutação: eventos permanentemente em um espaço-tempo que é silêncio. (Terra, 1999, p. 38)

Sob esta perspectiva, a poética de Cage, i.e., o modo pelo qual enfatiza o seu pensamento, é construída no sentido de uma não-intencionalidade. Ao abdicar da noção de ordem, em busca da experiência da diversidade, empregará o acaso como um meio de compor. Por permitir uma situação que não expressa o eu, “mas que abre este ‘eu’ para coisas que estão fora dele” (Lopes, 1996, p. 99), o acaso torna-se então a via para chegar ao silêncio, pois o sentido maior de uma poética baseada na não-intencionalidade é a busca de uma aproximação entre arte e vida.

Em relação ao contraponto, à harmonia, ao ritmo, à melodia e outras técnicas e/ou padrões musicais da tradição ocidental, os sons não têm qualquer sentido ou significado.

Eles são, à luz da poética cageana, “realmente sem propósito mas, em seu despropósito, expressam a própria vida que flui deles, em todas as direções” (Cage, 1985, p. 100). Se os sons são “eventos em um campo de possibilidades”, e não simplesmente “pontos discretos favorecidos pelas convenções”, não cabe, em tal contexto, uma “mente”¹⁰ cuja função seja “ignorar os ambientes sonoros e os sons considerados não-musicais ou detestáveis e que, em geral, tenta controlar e entender apenas experiências sonoras acessíveis” (Cage, 1976, p. 32). Pelo contrário, o importante é que, no contexto da música experimental, faça-se presente uma mente que abandone seus desejos, pois,

Podemos nos limitar às nossas experiências, por meio de gostos e desgostos, mas também podemos mudar nossas mentes e nos libertar de tudo isso, nos tornando assim mais abertos ao mundo a nossa volta. (Lopes, 1996, p. 100)

Ao recorrer às operações de acaso, Cage acaba por renunciar à noção de obra e, assim, a mente passa a ser “livre para pôr-se a escutar, ouvindo cada som como ele é, e não como um fenômeno mais ou menos próximo de um preconceito” (Cage, 1976, p. 23). Ao escutar essa música, concebida não mais como objeto, mas como processo – uma música “essencialmente sem propósito” (Cage, 1985, 134) –, o mais sensato a fazer é “abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som, de repente, antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico” (Cage, 1985, p. 98).

Uma “mente experienciadora”, que “nos coloca em um bom lugar caso as coisas estejam ou não fluindo tranqüilamente, encontra tranqüilidade nas situações menos tranqüilas” (Kostelanetz, 1989, p. 212); uma mente que aceita e deleita-se com tudo, renunciando ao desejo de ordenar os eventos e tornando-se receptiva à experiência sonora, percebendo os sons simplesmente como sons e não como a expressão de intenções e gostos pessoais do compositor é fundamental para experienciar essa nova música: uma “música sem propósitos”.

O propósito de tal música seria conseguido, como defendeu Cage, “se as pessoas aprendessem a ouvir”. E, quando elas ouvirem, deveriam perceber que os sons da vida diária, do cotidiano, muitas vezes são muito mais fascinantes e interessantes do que aqueles que ouviriam nos programas musicais (Kostelanetz, 1989, p. 135).

Mas o que quer dizer Cage ao falar do “silêncio”? Os sons não-intencionais?

*

* * *

Do mesmo modo que as coisas que nos acontecem diariamente transformam nossa experiência – nosso ver, nosso ouvir –, Cage acredita que ao prestarmos atenção em uma música distante da tradição, nossa atenção para as coisas que nos rodeiam – “coisas para ouvir, coisas para ver” (Kostelanetz, 1989, p. 212) – será mudada. Alimentando essa música de sons cotidianos, de ilhas de silêncio, dar-se-á um “enquadramento do cotidiano”, um “enquadramento temporal”, como diria Daniel Charles (Shono, 1987/88, p. 453), no qual haverá sempre algo interessante para ver e ouvir. Para Cage,

o efeito da arte moderna tem sido transformar nosso modo de ver de tal forma que, para qualquer lugar que olharmos, podemos olhar esteticamente. Isto é o que está acontecendo no

campo da música agora, e quando ele finalmente apreender o todo de nosso ouvido, nós descobriremos que nossos ouvidos estão abertos para o ambiente sonoro, não importa qual seja ele, e que nós seremos capazes de apreciá-lo esteticamente. (Shono, 1987/88, p. 261)

Em outras palavras, por acreditar ser possível “experienciar os sons do mundo de modo musical, principalmente os sons que geralmente não são considerados musicais” (Lopes, 1996, p. 97), Cage nos mostra que em qualquer lugar que estejamos seremos capazes de ver, ouvir, para experienciar esteticamente o nosso entorno, chegando a dizer o seguinte: “Eu encontro nos sons que me cercam mais para meu deleite do que qualquer música que conheço; e eu a tenho todo o tempo, e ela está constantemente se transformando” (Kostelanetz, 1989, p. 271-271).

Se a arte e a música, das quais fala Cage, estão servindo para “atrair a atenção dos indivíduos ao deleite do mundo em volta dele”, pode-se inferir que a arte pode ajudar na mudança do mundo pelo simples fato de ela, como diria Cage, “abrir os olhos e os ouvidos das pessoas”. Vale ainda acrescentar que, se não nos pouparmos, e, realmente nos acomodarmos à idéia de suportarmos uma experiência, qualquer que seja ela, poderemos “descobrir mudanças em nossos ouvidos e nossas vidas”, “de maneira a nos qualificar, a cada momento, a fazermos nossa própria música”. E conclui seu pensamento dizendo: “Não estou falando de nada especial, só de ouvido aberto, mente aberta e saber apreciar os ruídos diários” (Cage, 1985, p. 34).

É lembrando do compositor Charles Ives, que imaginara uma pessoa contemplando uma paisagem, e ouvindo-a como se fosse uma sinfonia, que Cage refletiu sobre aquilo que considerou ser, em última análise, o objetivo da música:

Eu duvido que a gente possa encontrar um objetivo mais alto, ou seja, que a arte e nosso envolvimento nela nos introduzam de alguma forma na própria vida que estamos vivendo e que então sejamos capazes de, sem partituras, sem executantes, simplesmente ficar sentados, escutar os sons que nos cercam e ouvi-los como música. (Shono, 1987/88, p. 42)

Se esperamos algum conselho de Cage quanto ao modo de apreciação da música do século XX, perdemos nosso tempo, pois, conforme ele próprio dizia: “a última coisa que eu faria seria dizer-lhe como usar suas próprias faculdades estéticas”. “Fazemos nossa própria audição: ela não é feita para nós.” Se, hoje, a música nos possibilita uma “abertura de nossos ouvidos”, através de uma nova e indeterminada profusão sonora, o conselho que nos dá é o seguinte: “Abandone as trilhas surradas. Você verá coisas jamais vistas” (Cage, 1985, p. 50-51).

*

* *

A opção por uma relação entre os sons que evita determinações dadas *a priori* e recusa, através do uso das operações de acaso, exprimir o que quer que seja, fugindo da realização de uma estrutura formal, possibilita a invenção de “uma situação estética em que se apresentam os materiais crus, quer dizer, os sons que não são trabalhados pela forma” (Shono, 1987/88, p. 453) e são, simplesmente, escutados “em si mesmos”.

Nesse sentido, Cage diz o que aconteceu: “tornei-me um ouvinte e a música, alguma

coisa a escutar" (Cage, 1976, p. 7). E, ao tornar-se, nas palavras de Shono, "aquele que escuta", Cage conseguiu que os sons fossem escutados em suas qualidades sonoras, em suas correspondências, em suas estruturas complexas e internas, sem o intermédio de um planejamento prévio dos efeitos que pudessem ocorrer.

Se, para Cage, os atos de compor, executar e escutar correspondem a três ações independentes entre si,¹¹ escutar o jogo dos diversos sons sem saber o que eles significam torna-se, no universo cageano, tarefa de uma "poiética de escuta", como propõe Susumo Shono (Shono, 1987/88, p. 451).

Considerada por Daniel Charles um "dispositivo" criado por Cage "para apreensão do mundo" – um "enquadramento temporal" – 4'33" é um exemplo de obra que recorre a uma "poiética de escuta". Na idéia de poética, o ato de escutar constitui-se também como ato de compor. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em 4'33" Cage dá o silêncio frente a um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta. Em uma poética de escuta, compositor, intérprete e ouvinte, embora independentes, se fundem, concentrando-se sobre os sons, eles mesmos. A música evocada por esse "dispositivo" consiste, justamente, em escutar as sonoridades e as qualidades particulares desses sons, produzidas ao acaso, através desse "enquadramento temporal". E, como afirma Shono, "são essas particularidades, antes de tudo, que nós temos necessidade de notar quando se trata da produção de sentido musical em uma poética da escuta" (Shono, 1987/88, p. 453).

Essas particularidades estão relacionadas com aquilo que Dick Higgins (apud Shono) denomina de "underpiece",¹² ou seja, "tudo o que acontece durante a realização, por exemplo, tosses, ruídos acidentais e que não pertencem à essência da obra". É importante observar também que é justamente sobre a particularidade de tais acidentes que a poética cageana se concentra. A prática musical de Cage consiste justamente em colocar tal *underpiece* em evidência. Os sons acidentais que correspondem ao acaso, em sua música, não devem ser percebidos como fenômenos que têm sua origem na essência da obra, pois eles não podem ser reduzidos à idéia de obra. E é na concentração sobre o acidente que, segundo Shono, começa a prática de uma poética da escuta.

Sem dúvida, essa *underpiece*, os sons acidentais, não reduz a obra à partitura, mas é importante lembrar que ela delinea a idéia de obra que apresenta Cage em 4'33". Mesmo sem a presença de algo que tradicionalmente possamos chamar de obras repetíveis e analisáveis – uma construção – a não-obra, a não-construção de 4'33" encerra uma idéia clara e específica de escuta, a escuta dos acidentes.

A idéia de poética de escuta subentende um ato individual, que visa encontrar as qualidades únicas e insubstituíveis do som, as suas singularidades. Entretanto, Shono lembra que isso não tem nenhuma relação com o desejo de apreender o objeto pela análise. Pelo contrário,

Em uma poética de escuta o ouvinte considera o objeto como um corpo orgânico "não-analisável" e estabelece uma relação móvel com as diversas partes recortadas desse corpo particular.[...] O sujeito de uma poiética de escuta apreende objetos de escuta neles mesmos e respeita suas particularidades, como insubstituíveis, no lugar de reduzi-los a objetos a serem apreendidos a sua maneira e sua forma. Isso lhe permite tomar consciência dessa particularidade e dessa espontaneidade. (Shono, 1987/88, p. 454)

Neste contexto, por sermos forçados a nos concentrar sobre os acidentes na escuta musical e abdicarmos da noção de que todo fenômeno sonoro está ligado à idéia de obra, de construção e organização, nosso sentido de escuta torna-se múltiplo. A orientação da própria escuta é de nossa responsabilidade. Não estamos mais falando de um conhecimento ou desvelamento de uma significação musical, nem de uma percepção única do objeto-sonoro. Escutar, aqui, implica estabelecer uma nova relação entre nós e o mundo.

Se 4'33" permitiu a Cage mudar sua mente no sentido de começar a apreciar todos aqueles sons que ele não compõe, possibilitando-lhe descobrir que "essa peça é a que está acontecendo a todo momento" e levando-o a desejar "que as pessoas descobrissem que os sons ambientes muitas vezes são mais interessantes do que os sons que escutamos numa sala de concerto" (Lopes, 1996, p. 101), fica clara a compreensão de que a arte, no universo cageano, tem a função de afirmar a vida. Não como uma tentativa de trazer ordem ao suposto caos em que se encontra nossa vida cotidiana, mas, antes de mais nada, despertar-nos para um "enjoyment of life" (Lopes, 1996, p. 105).

O imprevisível tem lugar de honra na poética cageana. Sua música, ao lidar com sons e não com propósitos, apresenta uma "não-intencionalidade intencional": tornar possível o acontecimento de um jogo que consiste na afirmação da vida e de seu entorno sonoro. Não se trata de trazer ordem ao caos, mas simplesmente de um modo de criar um território em que se retire de seu caminho a mente e o desejo, permitindo à escuta agir espontaneamente.

Podemos resumir tal idéia na frase: *nichi nichi kore nichi* (todo dia é um belo dia) (Cage, 1976, p. 41). Cada lugar tem sua paisagem sonora, sua música ambiental, seus sons característicos. Basta ouvi-los.

Notas

¹ Estamos nos referindo ao compositor da década de 40, apontado por Cage como representante de uma arte moderna.

² Ao falar sobre isso, Cage (1976, p. 8) está retomando o que Debussy já havia falado sobre o fato de "qualquer som em qualquer combinação e em qualquer sucessão são, doravante, livres para serem usados em uma continuidade musical", (p. 68).

³ Conforme Otávio Paz, os "ready-made" são "objetos anônimos que o gesto gratuito do artista converte em obra de arte" (Paz, 1977, p. 21).

⁴ A visão apresentada, em parte, nesse parágrafo, corresponde à análise que Otávio Paz faz em relação ao trabalho de Duchamp. Por considerarmos que há vários pontos em comum entre a poética de Duchamp e a de Cage, é que tomamos a liberdade de emprestar a visão de Paz para realizar essa aproximação (Paz, 1977, p. 24-28).

⁵ Ao buscar "ingenuamente" o silêncio, Cage experimenta entrar em uma câmara anecóica e percebe que ele não existe, pois, mesmo dentro desse recinto, construído com uma tecnologia que possibilitava quase um total isolamento sonoro, Cage escuta dois sons, um muito grave e outro muito agudo (Cage, 1985, p. 23).

⁶ Cage, ao falar da música ter suas "janelas" abertas para os sons do ambiente, está se referindo ao episódio que ocorreu com o compositor Christian Wolff. Este, ao executar uma de suas obras para piano, foi solicitado por um amigo que o ouvia a tocar a peça novamente, pois as janelas da sala estavam abertas e os sons da rua não o haviam deixado escutar direito a música. A isso Wolff respondeu que não precisava tocar

novamente, porque aqueles sons não interrompiam sua música (Cage, 1985, p. 134).

⁷ Esta é uma afirmação de Marcel Duchamp, muito apreciada por Cage (Kostelanetz, 1989, p. 222).

⁸ É importante ressaltar, neste momento, a diferenciação que Cage faz sobre música e sons, em que transparece o tênue limite entre um e outro, dado apenas por uma questão indicial muito evidente que o som possa carregar. O exemplo dado por ele diz o seguinte: se o ato de pisar nos freios de um carro faz com que ouçamos um “guincho”, este som, com certeza é indicativo de algum mal funcionamento do carro e assim será ouvido, cessando, neste momento, o uso de suas faculdades estéticas. Mas, se esse mesmo som não estivesse conectado com todos esses sinais de perigo poderia, com certeza, ser ouvido esteticamente (Kostelanetz, 1989, p. 231).

⁹ O tempo, na poética cageana, “não deve ser apreendido como uma categoria abstrata, mas ser experimentado como o fluir permanente que caracteriza a vida”. E isso permite observar que essa noção de tempo não se encontra dissociada da noção cageana de silêncio (Terra, 1999, p. 80).

¹⁰ Cage vale-se diversas vezes da idéia de “mente”, distinguindo dois tipos: “understanding mind” e “experiencing mind”. Apesar de não aprofundar a distinção entre as duas, deixa transparecer que a “mente experienciadora” é a mais interessante, pois é aquela que está interessada em mudanças (Kostelanetz, 1989, p. 212).

¹¹ Conforme afirma Cage, “compor é uma coisa; execução, outra; escutar, uma terceira” (Cage, 1976, p. 15).

¹² Dick Higgins, um dos integrantes do grupo Fluxus, aponta para a existência de dois aspectos de caráter ontológico na obra de arte. Um deles denominado de “overpiece” e que corresponderia a tudo aquilo que permanece, apesar da realização da obra. O outro aspecto é o que ele denomina de “underpiece”, já definido no texto (Shono, 1987/88, p. 453).

Bibliografia

- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções Musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHARLES, Daniel. *Musiques nomades*. Paris: Éditions Kimé, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995, 1996, 1997. 5v.
- FERRAZ, Silvio. Escuta e diferença: por uma música nômade. *Revista Libertárias*, São Paulo, n. 4, 1999.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.
- KOSTELANETZ, R. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989.
- _____. *John Cage, an anthology*. New York: Da Capo, 1991.
- LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões: panorama da arte e cultura norte-americanas*

- hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RICH, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and beyond*. London: Phaidon, 1995.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SHONO, Susumo. Une poïétique d`écoute. *Reveu d`esthétique*, Toulouse, n. 13,14,15, p. 449-455, 1987-88.
- TERRA, Vera. *Indeterminação: o acaso e o aleatório na música do século xx*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC-São Paulo.

Fátima Carneiro dos Santos é professora assistente do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Londrina. Atua nos cursos de Licenciatura em Música e Educação Artística. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com a dissertação *Escutando Paisagens Sonoras: uma escuta nômade*.