

# Os sons do outro lado: um olhar para a obra silenciosa de John Cage a partir da Ecologia Sonora, da hibridação e do *musicking*

## Sounds of the other side: a look at the John Cage's silent music from Acoustic Ecology, hybridization and musicking



Sérgio Leal<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil

serleal2002@msn.com

**Resumo:** Partindo das reflexões a respeito da obra *4'33"*, de Cage, discute-se as implicações do uso do silêncio na música, suas reverberações em relação ao conceito de obra, da música erudita ocidental, e seu potencial para o enfrentamento do problema do excesso de ruídos na contemporaneidade. A discussão é feita a partir das ideias de Cage, do conceito de hibridação, de Canclini, da Ecologia Sonora, de Schafer, e do conceito de *musicking*, de Small. Verifica-se que o excesso de ruídos na vida atual apresenta uma relação próxima com os interesses econômicos vigentes e tem como uma de suas causas a sobrevivência do mito do progresso e sua materialização no fetiche da tecnologia, na *neofilia* e no uso do som como violência simbólica. Conclui-se que a abordagem do silêncio a partir das concepções de Cage, Schafer e Small oferece uma perspectiva ampla para a educação da escuta por meio da adoção de

<sup>1</sup> Compositor e professor de música. Possui graduação em Música – Habilitação em Composição e Regência (UNESP), graduação em Saúde Pública (USP) e Pós-graduação lato sensu em Ciências Sociais (FESPSP). Atualmente é mestrando em Educação Musical no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da profa. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, desenvolvendo uma pesquisa de cunho reflexivo que se baseia no repertório conceitual da Ecologia Sonora de Raymond Murray Schafer e enfoca a problemática do excesso de ruídos presente na vida urbana da contemporaneidade, sugerindo a possibilidade de o silêncio funcionar como elemento de equilíbrio diante dessa saturação de sons.

uma compreensão do som como um fenômeno emancipado e integrado ao contexto da vida como um todo.

**Palavras-chave:** Música; Silêncio; Ecologia Sonora; Híbridação; *Musicking*; Educação da escuta.

**Abstract:** From the reflections on Cage's *4'33"*, we discuss the implications of the use of silence in music, its reverberations regarding to traditional concept of work, of Western classical music, and its potential to coping with the problem of excessive noise in contemporary life. The discussion is based on Cage's ideas, the concept of hybridization, by Canclini, on Schafer's Acoustic Ecology, and Small's concept of *musicking*. It is verified that excessive noise in current life is closely related to prevailing economic interests and has as one of its causes the survival of myth of progress and its materialization in the fetish of technology, *neophilia* and the use of sound as symbolic violence. We conclude that approach of silence from Cage, Schafer and Small offers a broad perspective to listening education through the adoption of an understanding of sound as an emancipated phenomenon, integrated into the context of life as a whole.

**Keywords:** Music; Silence; Acoustic Ecology; Hybridization; *Musicking*; Listening education.

Submetido em: 14 de abril de 2020

Aprovado em: 5 de novembro de 2020

## Introdução

Quando, em 1952, John Cage compôs a obra *4'33"*, ele abriu as portas para um vasto campo de reflexão a respeito do uso do silêncio na música ocidental. O uso do silêncio não era uma novidade absoluta em nossa música até então, visto que, conforme Santos (2018, p. 16), desde o Renascimento já havia algum tipo de exploração recorrente desse elemento por parte dos criadores de música. E, mesmo que, muitas vezes não estivesse presente na partitura, o silêncio ainda assim acabava por estar implícito na construção da interpretação de muitas obras do repertório anterior ao século XX, como Bielschowsky (2019, p. 256) conclui. Porém, um uso mais extensivo do silêncio viria a se concretizar no século XX, particularmente com Webern e com Cage.

Aliás, Cage e Webern (ambos alunos – paradoxais – de Arnold Schoenberg, um dos pioneiros da música atonal) caracterizam-se por duas abordagens diferenciadas quanto ao uso do silêncio em música: de um lado Cage, com a especulação sobre o silêncio absoluto, ou seja, uma exploração conceitual a respeito do silêncio; e do outro lado, Webern, que traz o silêncio para dentro da obra, utilizando-o como elemento expressivo. De certa forma, poderíamos dizer que são abordagens opostas, pois Cage praticamente dissolve o conceito de obra ocidental no silêncio, enquanto Webern “dissolve” o silêncio dentro da obra.

Neste texto trabalharemos mais proximamente com o silêncio do primeiro tipo, cageano, procurando compreendê-lo em associação com os conceitos de paisagem sonora, de Murray Schafer, de hibridação, de Garcia Canclini e do *musicking*, de Christopher Small.

A concepção de paisagem sonora, de Murray Schafer, se refere ao conjunto dos sons presentes em um determinado ambiente. Garcia Canclini utiliza o conceito de hibridação para tratar das intersecções culturais que ocorrem inseparavelmente de fusões, negociações e contradições. Christopher Small, por sua vez, criou

o termo *musicking* para se referir à música como um processo, ao invés de um produto acabado, buscando observar o fenômeno da música de maneira ampliada, considerando a produção do som propriamente dita, mas, também, as demais práticas sociais que acompanham o fazer musical.

O silêncio proposto por Cage em *4'33"* faz evidenciar os sons do ambiente da sala de concerto – que, junto com a música, compõem a paisagem sonora do local – pois, com a ausência de produção de sons por parte do intérprete, esses outros sons acabam por ser notados no lugar daquilo que comumente se consideraria como sons musicais, ou seja, os sons organizados de maneira a se reunirem em um todo convencionalmente chamado de obra, de acordo com a concepção ocidental tradicional de música.

Este texto está dividido em quatro seções. Na primeira foca-se o papel que o silêncio exerce em *4'33"* e defende-se que esta obra se constitui em um importante passo no processo de emancipação do ruído pelo qual passou a música erudita ocidental ao longo do século XX.

Em seguida discute-se o papel do Zen Budismo na obra de Cage, o que se passa quanto ao tradicional conceito de obra musical em referência à recepção do ouvinte quando ocorre esse fenômeno de transformação desses sons habitualmente tidos como não musicais em sons musicais numa obra silenciosa. O silêncio funciona como um terreno de disputa e uma espécie de zona de transição entre dois mundos: o mundo da música culta, representada pelo conceito de obra e o mundo dos sons externos, os ruídos, comumente não considerados como sons musicais na cultura musical da tradição ocidental até o século XX.

No terceiro tópico aborda-se a relação entre o silêncio e as concepções de Cage dentro do referencial da Ecologia Sonora, de Murray Schafer, procurando-se tornar nítido o papel que o mito do progresso veladamente exerce para consolidar a visão negativa que a cultura ocidental mantém em relação ao silêncio.

Na última etapa nos aproximamos do conceito de *musicking*, de Christopher Small, elucidando como ele se constitui em um fenômeno de hibridação e sua contestação da obra como finalidade última da música e, enfim, apontamos para os avanços que as abordagens contemporâneas nos propiciaram no sentido de entendermos o som como um elemento vivo, inter-relacionado na teia da vida.

## 1. 4'33": silêncio e emancipação do ruído

A criação da obra 4'33" foi precedida pelo questionamento de John Cage sobre a possibilidade da existência do silêncio absoluto. Em 1951, interessado em ouvir o silêncio, o compositor visitara a câmara anecoica<sup>2</sup> da Universidade de Harvard. Cage, no entanto, saiu da sala convicto que não era possível um silêncio absoluto, pois, mesmo lá, ele ainda ouvira sons:

Há muitos anos entrei em uma (câmara anecóica) na Universidade de Harvard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro do local, ele me explicou que o som agudo era o meu sistema nervoso funcionando; o grave, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música. (CAGE, 2019, p. 8)

Conforme aponta Pereira (2017, p. 25), é a partir dessa experiência, adicionada do uso das pausas em *Music of Changes* e da ocorrência de silêncios ocasionais em *Imaginary Landscapes 4* – duas de suas obras anteriores –, que Cage formula 4'33".

Nessa obra o compositor estadunidense propõe ao intérprete que se sente ao piano e não toque exatamente nada ao longo de seus três movimentos. Sendo assim, o que o ouvinte escuta

<sup>2</sup> Câmara anecoica é uma sala construída para conter reflexões de ondas e para isolar ruídos externos a ela, ou seja, é uma sala silenciosa.

durante a obra são os sons do ambiente da sala de concerto. John Cage, desta forma, convida seus ouvintes a se transportarem para sua experiência pessoal na câmara anecoica, conduzindo-os a perceberem que, no fundo, o silêncio absoluto não existe no universo humano, pois, com a ausência de sons intencionais produzidos pelo intérprete, os sons da sala de concerto passam a se projetar na obra. De acordo com o compositor,

Antes o silêncio era o lapso temporal entre sons [...] Onde nenhum desses ou outros objetivos está presente, o silêncio se torna outra coisa – nada silencioso, mas sonoro, os sons do ambiente. A natureza desses é imprevisível e mutante. Esses sons (que são chamados de silêncio apenas porque não fazem parte da intuição musical) sempre existem. O mundo está cheio deles, e, na verdade, nunca está livre deles. (CAGE, 2019, p. 22-23)

Poderíamos dizer que existem apenas silêncios parciais, isto é, quando um som silencia outro som aparece, ou melhor, ganha destaque, pois ele já estava presente, embora de forma latente. O silêncio, então, traz algo de relacional. O que se manifesta por meio dele são as relações sonoras entre diferentes emissores. Quando um emissor sonoro desigualmente ruidoso está em atividade, ele satura o ambiente sônico, enubla outros emissores e chama a atenção da escuta para si. Quando esse “tirano sonoro” se cala, outros sons são percebidos e o que se depreende é que há uma relação desigual de dinâmicas, que resulta na prevalência de uns sons sobre outros. As paisagens sonoras são preenchidas por uma miríade de sons, dos quais, muitas vezes, percebemos apenas poucos deles. Pode-se usar o funcionamento do tecido social (tomando-se o modelo de sociedade ocidental) como metáfora, dado que, embora todos sejam membros de uma sociedade, alguns obtêm maior notoriedade, de acordo com os recursos que possuem e a posição que ocupam nesse tecido.

*4'33"* é uma obra de destaque, não somente na produção de Cage, mas também em todo o repertório do século XX (e, por extensão, da música ocidental), pois ela promove uma espécie de

emancipação do silêncio e dos sons comumente denominados de ruídos, aos quais tradicionalmente, até então, fora negada a qualificação de sons musicais. A emancipação do ruído já vinha em curso desde o início do século XX, quando os futuristas haviam requisitado que uma música autenticamente contemporânea deveria incorporar os sons que se ouvia no cotidiano já ruidoso das cidades da época. Figuras como Luigi Russolo, Ferruccio Busoni e, particularmente, Edgar Varèse deram significativa contribuição para essa ampliação do repertório de sons no universo da música ocidental, que estamos chamando de emancipação do ruído.

John Cage recebe esse legado e, nessa perspectiva, portanto, *4'33"* dá impulso a uma

[...] abertura dos recipientes espaçotemporais que chamamos de "composições" ou "salas de concerto" para permitir a introdução de todo um mundo novo de sons situados fora delas (em *4'33" Silence* de Cage, ouvimos apenas os sons externos à própria composição, que não passa de uma cesura prolongada). (SCHAFER, 2011a, p. 20)

Cage, incorporando o silêncio em sua produção composicional e textual, coloca-se como um importante prolongador desse fenômeno da emancipação do ruído em nossa música. Ele deseja libertar o som dos códigos tradicionalmente encrustados na criação de música, ou seja, a herança da música erudita europeia. Pauta seu pensamento musical no Zen Budismo, buscando libertar-se da prática de usar a música como uma expressão do eu ou da personalidade. O processo criativo, portanto, deve seguir o princípio da não intenção: "Tudo que é necessário é um espaço vazio de tempo e deixá-lo agir no seu modo magnético" (CAGE, 2019, p. 178).

O compositor propõe uma libertação do som: "Um som não encara a si próprio como pensamento, como algo precisado, como se necessitasse de outro som para sua elucidação" (CAGE, 2019, p. 14). Isto, por si só, já se constitui numa defesa da emancipação do ruído. Além disso, Cage também argumenta que a música como

uma “separação imaginária entre a audição e os demais sentidos | (sic) não existe” (CAGE, 2019, p. 14). A concepção de música contemporânea que ele projetava era de uma música que estivesse intrinsecamente conectada com a vida cotidiana:

Quando separamos a música da vida o que obtemos é a arte (um compêndio de obras-primas). Na música contemporânea, quando ela é de fato contemporânea, não há tempo para estabelecer essa separação (que nos protege de viver), portanto a música contemporânea não é tanto arte quanto é vida e qualquer um que a produza logo que termina de compor uma começa a produzir outra assim como as pessoas continuam lavando louça, escovando os dentes, ficando com sono e assim por diante (CAGE, 2019, p. 44).

4'33" não é uma obra, no sentido tradicional, estando mais próxima de uma performance ou *happening* (é um processo). Ela é uma transgressão, uma performance que é anunciada como obra. É uma performance dos sons proscritos à sala de concerto, ou seja, aqueles que sempre estiveram ali, mas que o público e os músicos<sup>3</sup> sempre disfarçaram, fingindo que eles não estavam ali (assim como a sociedade faz ao fechar os olhos para os pobres marginalizados que batem à suas portas ou lhe pedem esmola nas ruas, invisibilizando-os). Cage lhes dá acesso à sala de concerto, abrindo-lhes as portas dela (e os ouvidos dos espectadores). Dado que o concerto de música erudita ocidental é essencialmente um ritual, ou seja, um evento social, em 4'33" ele se torna um evento híbrido. Veremos, a seguir, como isto ocorre.

## 2. Silêncio: zona de transição

O silêncio em 4'33" funciona como uma zona de transição entre o mundo formalmente estabelecido da música de concerto

<sup>3</sup> Aliás, não se deve esquecer que parte significativa desses sons proscritos é produzida por ambos, público e músicos (os últimos em menor evidência).



e o mundo informal dos demais sons constituintes da paisagem sonora da sala de concerto. Os sons tradicionalmente considerados como musicais, que seriam esperados no ritual do concerto, acabam não ocorrendo e o espaço sonoro vem a ser preenchido pelos ruídos da paisagem sonora do local, que, no fundo, sempre estiveram ali, mas não faziam parte do discurso musical.

Dissemos anteriormente que Cage realiza uma transgressão. Ele o faz por meio de uma profanação do altar sagrado da música erudita ocidental – o concerto – fazendo ascender ao patamar de arte os “sons não desejados” do cotidiano, os ruídos, conforme a definição de Schafer (2011a, p. 258).

De acordo com Canclini, a hibridação se constitui de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. XIX). Cage, portanto, agindo como “artista anfíbio”, capaz de “articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” (CANCLINI, 2008, p. 361), promove uma hibridação desses dois universos, que, durante muito tempo, foram considerados como inconciliáveis.

Vale, portanto, pensar a respeito de como se dá a percepção desses sons a partir do momento em que entram para a obra. Fortuitos, “não domesticados” e não configurados à maneira da semântica tradicional de uma obra, esses sons não são parecidos ao que comumente se designa como música, na acepção ocidental tradicional. Por outro lado, o conceito de obra não se constitui apenas pelos elementos estritamente sonoros, mas também por seu significado social. O concerto de música erudita está envolto em um ritual, conhecido por seus apreciadores, que contém em si normas de funcionamento que configuram a sua especificidade. Uma dessas normas é a convenção de que os sons ouvidos dentro da sala de concerto, logo após a entrada e o estabelecimento do(s) músico(s), são sons tidos como musicais. É nesse ponto que Cage constrói o elo. Em *4'33"* os sons esperados não aparecem e, diante disso, os sons indesejados da sala acabam ocupando o espaço, ainda mais porque Cage monta todo o ritual do concerto: há a

proposição de uma obra, um instrumento específico, um intérprete, uma partitura e até mesmo o tempo de duração determinado. Portanto, ela é uma obra. Porém, é uma obra híbrida.

Considerando-se a proposição enunciada, de que o silêncio torna-se uma zona de transição ou de contato entre o mundo formal da música de concerto e o âmbito informal do restante dos sons que habitam a sala de concerto, cabe perguntar: esses “sons do outro lado” se tornam música ou é a música, considerada em seu conceito tradicional, estrito e fechado de obra, que se dissolve quando a fronteira do silêncio é aberta?

A resposta de Cage, provavelmente seria esta: “A música é uma resultante existente simplesmente nos sons que ouvimos, não recebendo impulso algum de expressões do eu ou da personalidade” (CAGE, 2019, p. 68). Sua concepção de música contemporânea extrapola a noção tradicional de obra perfeitamente acabada,

Para algo ser uma obra-prima é necessário tempo para classificá-la e torná-la clássica. Mas com a música contemporânea não dá tempo para classificações. Tudo o que se pode fazer é, subitamente, ouvir como quando se pega um resfriado e tudo que se pode é subitamente espirrar. Infelizmente o que o pensamento europeu fez foi considerar essas coisas que fazemos subitamente, tais como de repente ouvir ou de repente espirrar, como coisas que não são profundas. (CAGE, 2019, p. 46)

4'33” é, além de uma afirmação dos princípios do Zen Budismo na música, também um manifesto de contrariedade à concepção ocidental de obra, por parte de Cage. Ela se configura, como dissemos anteriormente, como uma performance ou um *happening*. Cada interpretação de uma obra dessa natureza é uma novidade quase que absoluta, como tipicamente ocorre em obras que trazem o acaso e a indeterminação como elementos de estruturação. É, enfim, uma busca de superação da concepção europeia sobre a música, procurando encontrar um *continuum* entre vida e arte: “[...] não paramos de viver quando nos ocupamos da produção de

arte” (CAGE, 2019, p. 139). Desta forma, ele confirma o que falamos anteriormente sobre a música no século XX ter sido marcada por uma contínua busca de ampliação de seu escopo, em direção à emancipação do ruído e sua integração no fazer artístico, libertando essa arte da visão restritiva e elitista que marcara sua prática nos séculos anteriores, contribuindo, assim, para a superação do ideal clássico de perfeição.

[...] e prefiro pensar que a música contemporânea estaria também no escuro, trombando nas coisas, derrubando outras e contribuindo em geral à desordem que caracteriza a vida (se ela se opõe à arte) em vez de contribuir à ordem e à verdade, à beleza e ao poder estabilizador que caracterizam uma obra-prima (se ela se opõe à vida) (CAGE, 2019, p. 46).

Cage concebe 4'33" como um “processo de interseção e transações” (CANCLINI, 2008, p. XXVI) entre a “fôrma” tradicional da obra ocidental hibridada com os sons da paisagem sonora. Ao mesmo tempo que sua criação (obra/performance/processo) se mantém no campo do que se considera música erudita, ela também amplia ou mesmo transgredir a concepção desse campo ao incluir os sons de fora. Ambos, sons externos (ruídos) e a filosofia do Zen Budismo como princípio organizacional, atuam como elementos estranhos ao capital simbólico e aos “produtos objetivamente situados” (BOURDIEU, 2007, p. 72) dentro desse campo específico.

O Zen Budismo se representa em sua música pela não intenção e pelo silêncio do intérprete, que funciona como materialização dessa não intenção. Ambos se constituem em uma oposição binária à intencionalidade e à organização baseada na escolha racional dos materiais sonoros, procedimentos típicos da música ocidental.

[...] cada som é único [...] e não está baseado na história e em teorias europeias: Mantendo-se a mente no vazio e no espaço pode-se ver que qualquer coisa pode estar nela, está, na verdade, nela (CAGE, 2019, p. 176).

Esses “sons do outro lado”, que o silêncio faz irromper no interior da sala de concerto, nos remetem ao que Schafer fala sobre o histórico combate dos intelectuais ocidentais contra os sons dos pregoeiros e todos os sons que vêm da paisagem sonora da rua, os quais foram progressivamente proscritos ao longo dos séculos por legislações impositivas (SCHAFER, 2011a, p. 102-104). Esse estado de proscricção a que esses sons foram submetidos pode ser comparado, no campo social, à condição da população em situação de rua das grandes metrópoles atuais: marginalizados, indesejados, excluídos, esquecidos e “invisíveis”<sup>4</sup> – assim como os sons da paisagem sonora diante dos sons tidos como musicais – os indivíduos em situação de rua são tratados como “ruídos”<sup>5</sup> – sintomáticos do fracasso do capitalismo como sistema de inclusão –, os quais os extratos privilegiados da sociedade fingem não ver e não ouvir.

Ainda em relação à questão da população em situação de rua, tratada como “descartáveis urbanos” (VARANDA & ADORNO, 2003), vale dizer que as populações pobres têm sido alvo de práticas higienistas desde o advento das políticas públicas voltadas para o ideal da “cidade sadia” (COSTA, 2013, p. 53), datando do século XVIII. O higienismo se firma ao longo do século XIX a partir da premissa de que as condições de saúde da população influíam na economia e, portanto, a saúde pública deveria ser uma questão de Estado, o qual deveria atuar de maneira intervencionista, visando à transformação do espaço público para garantir as condições básicas de saúde, afastando os riscos da proliferação de doenças. Porém, nesse projeto de medicalização da cidade levado a cabo por uma aliança entre o médico higienista e o urbanista, a limpeza e a reformulação das cidades também incluíam a evacuação dos desocupados, associados ao mau cheiro e à infecção social (COSTA, 2013, p. 53-59)<sup>6</sup>. O modo de viver do pobre passa a ser considerado um dos fatores de risco para a formação de

4 Inaudíveis seria a palavra mais adequada no contexto sonoro, mas optou-se aqui pelo uso de “invisíveis” devido à intenção de se reforçar a referência à problemática da população em situação de rua e sua condição de exclusão em nossa sociedade, em analogia ao estado, também de exclusão, a que os ruídos foram relegados na estética da música erudita europeia tradicional.

5 No sentido de algo indesejável, pois a palavra ruído apresenta significados diversos, conforme Schafer (2011, p. 256-258).

6 Tais práticas foram difundidas ao longo de todo o século XIX e XX (dois exemplos marcantes foram a Reforma de Hausmann, em Paris, na segunda metade do século XIX, e a de Pereira Passos, no Rio Janeiro, no início do século XX) e ainda continuam vivas em pleno século XXI, vide o projeto “Cidade Linda”, implantado no município de São Paulo no ano de 2017.

miasmas<sup>7</sup> e proliferação de doenças e torna-se um dos focos da ação intervencionista da medicina higienista (COSTA, 2002, p. 64-66). Esse higienismo, guardadas as idiossincrasias de cada uma dessas áreas, é muito semelhante ao ideal perseguido pela música erudita ocidental no tocante à escolha dos sons e mesmo de sua prática geral. A busca por um timbre “perfeito”, que marca a estética da música conservatorial, é uma expressão desse higienismo. Para tanto, basta se comparar a maneira de tocar instrumentos de sopro da tradição europeia com o modo dos jazzistas de tocarem os mesmos instrumentos, explorando timbres e maneiras de tocar que extrapolam as restrições da prática europeia. Outro exemplo é o piano, o instrumento dominante da música ocidental durante os períodos clássico e romântico. O que é o piano (em seu uso tradicional) se não um instrumento que eliminou (limpou) todas as possibilidades de emissão de microtons na música? Trata-se de um instrumento eminentemente asséptico. E nada disso é coincidência, pois a ascensão do movimento higienista coincide com o período que cobre a era do Classicismo e do Romantismo na música (séculos XVIII e XIX). Ambos são prováveis manifestações do mesmo *Zeitgeist*, ou seja, do espírito da época, materializado nas tendências culturais dominantes em um período específico. Isto se torna mais evidente quando fazemos uma comparação com a música erudita que se desenvolveu ao longo do século XX, que passou a admitir um número muito maior de tipos de sons, como, por exemplo, os próprios sons do jazz, os sons do piano preparado e os microtons, entre outros sons.

Cage firma-se como um dos bastiões das neovanguardas do pós-1945. Sua obra se destaca pela ênfase na não intencionalidade, pela supressão da escolha e pela abdicação da influência da personalidade, assim como pela adoção do acaso, dos ruídos e do silêncio como elementos centrais em sua criação. Ainda que Cage não seja o único autor a trabalhar com esses elementos em seu

<sup>7</sup> Miasmas: emanções nocivas, originadas de animais ou vegetais em decomposição que, segundo a teoria miasmática, corrompem o ar e atacam o organismo humano ocasionando as doenças. A teoria miasmática teve prevalência entre os séculos XVII e XIX, tendo se tornado obsoleta após o advento da microbiologia. A teoria dos miasmas se concentrava nos efeitos que o ar produzia na saúde das pessoas: “Era uma velha crença do século XVIII que o ar tinha uma influência direta sobre o organismo, por veicular miasmas ou porque as qualidades do ar frio, quente, seco ou úmido em demasia se comunicavam ao organismo ou, finalmente, porque se pensava que o ar agia diretamente por ação mecânica, pressão direta sobre o corpo. O ar, então, era considerado um dos grandes fatores patógenos.” (FOUCAULT, 2013, p. 159).

tempo, ao agregar elementos estranhos ao repertório ocidental tradicional e rejeitar o princípio da razão, esse autor promove um caráter híbrido em sua produção e, de particular interesse para este texto, ao valorizar o processo, coloca em questionamento o conceito de obra tradicional. Retornaremos a esta questão da obra como modelo de realização de música quando tratarmos do conceito de *musicking*, no último tópico deste texto.

Até aqui delimitamos nossas reflexões em torno do pensamento de John Cage, procurando levantar, de maneira sucinta, suas principais considerações a respeito do uso do silêncio. Conforme apresentamos, Cage representou um ponto importante dentro do processo de emancipação do ruído que caracterizou a música do século XX. Todavia, esse processo continuou a se desenvolver. Veremos a seguir mais um importante desdobramento dessa história de ampliação dos limites de nossa música e como ela se relaciona com a concepção de silêncio desenvolvida a partir de 4'33".

### 3. O silêncio, a Ecologia Sonora e o mito do progresso

A década de 1960 foi marcada por diversos movimentos intelectuais, culturais e artísticos de renovação e de reivindicação de uma sociedade mais justa e democrática. De acordo com Canclini (2008, p. 44), esses movimentos recuperaram a "reserva utópica" das vanguardas dos anos 1920 como "estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade".

É também nessa década de transformações que o canadense Raymond Murray Schafer inicia seus estudos sobre a paisagem sonora, que culminariam na década seguinte com a publicação de *A afinação do mundo*, obra na qual ele expõe os fundamentos do que seria o campo da Ecologia Sonora. Em conjunção com a ascensão do pensamento ecológico, com um movimento crescente de rejeição à lógica cartesiana de estratificação e especialização e com o desenvolvimento do pensamento sistêmico, a Ecologia Sonora

insere as preocupações musicais num âmbito holístico, em inseparável comunhão com o mundo, numa lógica relacional, não mais cartesiana:

Na linha de frente da ciência contemporânea, o universo não é mais visto como uma máquina composta de blocos de construção elementares. Descobrimos que o mundo material, em última análise, é uma rede de padrões inseparáveis de relações; que o planeta como um todo é um sistema vivo, autorregulador. A visão do corpo humano como uma máquina e da mente como uma entidade separada está sendo substituída por outra que vê não apenas o cérebro, mas também o sistema imunológico, os tecidos do corpo e até mesmo cada célula como um sistema vivo, cognitivo. A evolução não é mais considerada como uma luta competitiva pela existência, mas, em vez disso, é concebida como uma dança cooperativa na qual a criatividade e a constante emergência da novidade são as forças propulsoras. E com a nova ênfase na complexidade, nas redes e nos padrões de organização, uma nova ciência das qualidades está lentamente vindo à tona (CAPRA, 2013, p. 14).

A Ecologia Sonora, se constituindo como uma área aberta para a intersecção com outros campos do conhecimento, coloca as discussões sobre música num âmbito global, articulando questões de performance, produção ou ensino de música com preocupações da sociedade como um todo:

[...] a paisagem sonora não constitui um derivado acidental da sociedade; ao contrário, é uma construção feita deliberadamente por seus criadores, uma composição que se pode destacar tanto por sua beleza como por sua fealdade. Quando uma sociedade é inepta em relação aos sons, quando não entende os princípios de decoro e equilíbrio da produção sonora, quando não compreende que há um tempo para produzir e um tempo para calar, a paisagem sonora resvala de uma condição *hi-fi* para uma condição *lo-fi* e por fim se autoconsome em cacofonia (SCHAFER, 2011a, p. 329).

Desta maneira, Schafer faz o convite para que o músico, simultaneamente como compositor e educador, saia dos muros da escola, da faculdade e da sala de concerto e se misture ao mundo, se *in-mundize*<sup>8</sup>, e atue de forma a transformar a paisagem sonora e a escuta relacionada a ela, promovendo, conseqüentemente, uma mudança na sociedade e no mundo.

Os estudos da paisagem sonora, portanto, constituem-se num passo posterior da emancipação do ruído aludida neste texto. Se, partindo do silêncio, escutamos com Cage os sons da paisagem sonora a partir da sala de concerto, com Schafer saímos da restrição do campo estritamente musical e nos abrimos para o mundo todo como uma composição a ser constantemente equilibrada. O autor nos dá um exemplo dessa ampliação de escopo quando fala que:

Uma tarefa prática do projetista acústico seria voltar sua atenção para os marcos sonoros de destaque e, se houver uma boa razão para isso, lutar pela sua preservação. O marco sonoro único merece fazer história tão certamente quanto uma sinfonia de Beethoven. Sua memória não pode ser apagada pelos meses e pelos anos. Alguns marcos sonoros são monolíticos e inscrevem suas assinaturas em toda a comunidade. Assim são os famosos sinos de igreja ou de relógios, as trompas e os apitos. Que seria de Salzburgo sem o seu Salvatore Mundi, de Estocolmo sem o seu carrilhão de Stadhuset e de Londres sem o Big Ben? (SCHAFFER, 2011a, p. 332).

O silêncio, na perspectiva da Ecologia Sonora, assume uma possibilidade de ampliar a capacidade de escuta do ser humano. Não somente a escuta dos sons em si, mas em uma concepção ampliada, de escuta do mundo. O foco, portanto, é a educação

<sup>8</sup> Esta expressão refere-se, conforme primeiramente utilizada pelo grupo de pesquisas em Saúde Pública da UFRJ, a um pesquisador implicado com o seu objeto de estudo (ABRAHÃO et al., 2013, p. 134). A expressão reflete a proposta de trabalho de campo que o grupo defende que, pautada na pesquisa cartográfica, questiona a prática purista tradicional do pesquisador que se distancia de seu objeto (que evita se "sujar" com o campo), valorizando, contrariamente a esta, uma imersão do pesquisador no campo, de forma que este se misture em meio à população estudada e adquira uma maior sensibilidade em relação à maneira que a vida transcorre no território. Conforme a prática desse grupo, uma pesquisa alcança um bom desenvolvimento quando o pesquisador está, de fato, in-mundo, ou seja, no momento que o pesquisador passa a ser reconhecido como alguém do local, e não mais um forasteiro.



da escuta. Dado que o silêncio em nossa cultura ocidental recebe uma conotação negativa que o associa à ausência e à morte, gerando, assim, uma repulsa a esse elemento, o ecologista sonoro tem o papel de atuar como um (re)educador<sup>9</sup> que propiciará, neste caso, a transformação do “silêncio negativo” (SCHAFER, 2011a, p. 354-357) em “silêncio positivo” (SCHAFER, 2011a, p. 357-362).

Se temos a esperança de melhorar o projeto acústico mundial, isso só ocorrerá após a redescoberta do silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa – depois, tudo o mais virá a seu tempo (SCHAFER, 2011a, p. 358).<sup>10</sup>

Vivemos em uma sociedade saturada de ruídos. A poluição sonora, segundo a OMS, já causa mais problemas de saúde que a poluição da água, ficando atrás apenas da poluição atmosférica (DEUTSCHE WELLE, 2018). Mais que leis proibitivas, já por demasiado ineficazes, precisamos de uma (re)educação sonora da população. Necessitamos transformar a visão enraizada na cultura ocidental que considera o silêncio como algo a ser temido e evitado.

Outra característica de nossa sociedade que marca essa condição do silêncio como algo negativo é o uso do som e da palavra como recursos de violência simbólica, quase como uma arma. Impera algo como uma lei do som mais forte – próximo ao que Schafer chama de “Ruído Sagrado” (2011, p. 111-114) –, ou seja, quanto mais sons e maiores as intensidades dos sons que produz uma pessoa ou quanto mais intensamente e mais imponentemente ela fala, mais poder ela exerce sobre as demais. É mais uma

9 Considera-se, aqui, a Educação como um campo amplo, voltado à educação geral e não simplesmente, no caso da música, tomando a Educação Musical como uma área restrita, voltada às escolas, conservatórios ou faculdades de música, ou seja, aos especialistas da música, sejam eles compositores, intérpretes, musicólogos ou educadores. Desta maneira, em conformidade com o escopo holístico da Ecologia Sonora, ou seja, uma área de cruzamento de campos diferentes, a educação a partir desta perspectiva se volta para o mundo como um todo.

10 As proposições de Schafer foram lançadas há aproximadamente quarenta ou mesmo cinquenta anos atrás. No entanto, os problemas por ele levantados não apenas continuam sem solução – como pode ser verificado a partir desta citação, já que o silêncio ainda é desprezado em nossos dias –, mas, pelo contrário, se tornaram mais agudos ainda, conforme pode ser constatado pelo alerta que a OMS tem emitido a respeito da poluição sonora. Este cenário, por si só, justifica a atualidade de sua abordagem em nossos dias.

das faces da violência que, de maneira geral, tem se tornado algo recorrente em nossos dias, em todos os âmbitos da vida.

Considerando essa relação entre som e violência simbólica, faremos agora uma pequena digressão. Muito se difundiu a respeito de as tecnologias atuais (celulares, mídias sociais etc.) terem contribuído para a ampliação do conhecimento. No entanto, o que fica nítido é que elas disponibilizaram um maior acesso à informação. Mas a construção de um conhecimento exige mais que isso, precisa ser alicerçada numa educação mais sólida, de maneira a fornecer as ferramentas para que as pessoas busquem as informações pertinentes e a lapidem em conhecimento. No fundo, o principal uso dessas tecnologias é para outros propósitos, principalmente aqueles ligados à comunicação do dia a dia e a finalidades lúdicas. Mais importante ainda de se notar são as consequências negativas que seu uso tem gerado, como o empobrecimento do encontro entre as pessoas, produzindo relações de laços frágeis que não pressupõem o convívio direto, face a face, e que, em instância última, geram frustração e solidão. Numa sociedade em que o encontro se torna escasso fica mais difícil para seus componentes desenvolverem qualidades como a empatia, a capacidade de sentir pelo outro. Desta forma, num terreno em que o fruto do vínculo não é semeado, brotam mais facilmente os espinhos da falta de ética, do desprezo e da intolerância. Onde a alteridade não é cultivada, germina a visão de que o outro é um inimigo em potencial. Esse é o cenário de nossa sociedade atual, marcada por uma extrema desigualdade social, alimentada por uma lógica neoliberal regressiva<sup>11</sup>, cujos efeitos têm se materializado na ressurreição de discursos fascistas por um lado e por outro em uma radicalização ideológica daqueles que se posicionam num campo de contestação. E, por mais que os movimentos de contestação possam ter uma justificação por reivindicarem um mundo com justiça social, ainda assim trazem em si, na maior parte das vezes, um binarismo que, em última instância, não deixa possibilidade de escolha a

<sup>11</sup> No sentido de que o crescimento econômico não tem sido acompanhado pela justiça social.

não ser um embate mortal contra seus opositores<sup>12</sup>. Desta forma, o cotidiano foi invadido por uma luta verborrágica entre dois extremos: direita versus esquerda, inimigos mortais. Vê-se por aí esquadrões de jovens falando continuamente em lutar: “temos que lutar contra o capitalismo”; “temos que lutar contra a esquerda”. Enquanto a palavra de ordem for a luta, estaremos seguindo pelo mesmo caminho que a competitividade nos induz e, desta forma, não nos diferenciando em nada do sistema imposto. Precisamos, pelo contrário, instigar a cooperação. O caminho da luta indiscriminada só nos levará à destruição. Capra faz uma importante reflexão a este respeito:

A ênfase dada à luta na teoria de Marx sobre a evolução histórica é paralela à ênfase de Darwin na luta dentro da evolução biológica. De fato, diz-se que a imagem favorita de Marx sobre si mesmo era a de “o Darwin da sociologia”. A ideia da vida como uma luta constante pela existência, que tanto Darwin quanto Marx ficaram devendo ao economista Thomas Malthus, foi vigorosamente promovida no século XIX pelos darwinistas sociais, que influenciaram, se não Marx, certamente muitos de seus seguidores. Creio que sua visão da evolução social enfatiza exageradamente o papel da luta e do conflito, esquecendo o fato de que toda luta ocorre na natureza dentro de um contexto mais amplo de cooperação. Embora, no passado, o conflito e a luta tenham ocasionado importantes progressos sociais, e constituam, com frequência, uma parte essencial da dinâmica de mudança, isso não significa que sejam a fonte dessa dinâmica. Portanto, adotando a filosofia do *I Ching* em vez da concepção marxista, acredito que o conflito deve ser minimizado em épocas de transição social (CAPRA, 2006, p. 34).

Bauman aponta algumas possíveis causas para esse fenômeno do acirramento da violência em nossos tempos. Em uma delas

12 E, mais insidioso ainda é o fato de que, quando se chega a um estado de radicalização como esse, qualquer um que não concorde e tome partido integralmente da causa defendida acaba sendo qualificado como inimigo. O mundo fica, então, não obstante sua riqueza e diversidade de possibilidades, dividido em apenas duas posições possíveis: “o meu lado ou o outro lado; se você não concorda com tudo que eu digo, então você não está do meu lado e, se você não está do meu lado, então você está do outro lado”. É a cegueira do binarismo, através da qual, naturaliza-se a fabricação de inimigos.

afirma que é uma consequência da globalização que enfraqueceu o poder do Estado de fazer a gestão do uso legítimo da violência: “Resulta que o Leviatã perdeu – e não num sentido puramente formal – o seu suposto (e quase admitido) monopólio de estabelecer a fronteira que separa a violência legítima da ilegítima” (BAUMAN, 2017, p. 27). O sociólogo também indica que essa violência é fruto de uma frustração social acumulada, um ódio gerado por um sentimento de humilhação e rebaixamento social diante da cada vez mais dura realidade que a condição atual impõe às pessoas (BAUMAN, 2017, p. 39):

Tal como nós o *sentimos* (mesmo que não possamos dar um nome a esse sentimento), o nosso mundo – um mundo de laços humanos que se enfraquecem, de desregulamentação e atomização das estruturas politicamente construídas, de divórcio entre política e poder – é mais uma vez um teatro de guerra: uma guerra de todos contra todos, e por isso uma guerra conduzida por e contra ninguém; ninguém em particular. Conduzida dia após dia individualmente ou (ocasionalmente) em alianças ad hoc ou mais duráveis – sempre em mutação. Pela força unida dos mercados, dos professores em nossas escolas, dos dirigentes em nossos locais de trabalho, da mídia, a retratar para nossa instrução e consumo o mundo que estamos predestinados a habitar, nós somos, desde a tenra infância, nutridos e amestrados para passar nossas vidas como soldados dessa guerra – embora agora despojados dos uniformes distribuídos pelo Estado e denominados “indivíduos concorrentes” (BAUMAN, 2017, p. 46-47).

O quadro levantado pelo sociólogo polonês remete ao que dissemos anteriormente sobre o uso do som como arma de intimidação ou imposição perante os demais. Trata-se de uma ferramenta de violência simbólica<sup>13</sup>, um recurso de destaque na “guerra de todos contra todos” que essa cultura do individualismo, do empreendedorismo e da competição generalizados oferece aos “indivíduos concorrentes”.

13 Ou mesmo de violência direta, já que o som é um atributo físico e, indo mais além, deve-se lembrar que seu uso com finalidade bélica foi extensamente estudado pelos setores militares, conforme Schafer (2011b, p. 127-136) e Krause (2013, p. 150 e 175-176).

Diante disso, a busca pelo “silêncio positivo” exerce um papel fundamental como alternativa para se atenuar essa condição de prática de violência por meio do uso do som.

A partir do que foi exposto até aqui, fica evidente que escutar os “sons do outro lado” por meio da perspectiva da Ecologia Sonora amplia os horizontes em relação ao ponto de vista levantado nas duas primeiras seções enfocando o pensamento de John Cage. Cage foi um expoente das neovanguardas do pós-1945 e, por mais que, conforme já comentado anteriormente, suas ideias tenham fortes pontos de contato com o mundo atual, ainda assim o compositor estadunidense não escapa de seu tempo em alguns aspectos. Se, por um lado, a sua música recebeu uma fundamentação filosófica do Zen Budismo e ele tenha abertamente se posicionado contra a tradição europeia (particularmente contra o culto do gênio, solidificado na perene idolatria pelos compositores tidos como “clássicos”, e contra a concepção estrita de obra) como ponto de apoio para sua composição – dois aspectos que o aproximam da atualidade –; por outro lado, em seu livro *Silêncio*, de 1961, Cage realça contínua e enfaticamente sua crença na fita cassete como o grande avanço da música em seu tempo, revelando, assim, um pensamento ainda ancorado no mito do progresso, que traz consigo o fetichismo pela tecnologia, a *neofilia*<sup>14</sup> (SCHAFER, 2019, p. 179), a crença nas invenções científicas como salvação da humanidade e, enfim, a fé ocidental em um futuro que sempre será melhor que o passado e o presente.

O mito do progresso é fruto do pensamento racionalista e linear ainda dominante no ocidente, cujos resultados têm sido questionados por conta do impasse a que está conduzindo a humanidade e o planeta como um todo.

Hoje está ficando cada vez mais evidente que a excessiva ênfase no método científico e no pensamento racional, analítico, levou a atitudes profundamente antiecológicas. Na verdade, a compreensão dos ecossistemas é dificultada pela própria natureza da mente racional. O pensamento racional é linear, ao passo que a

<sup>14</sup> Culto desmedido à novidade; crença no novo como sendo algo sempre melhor que aquilo que o antecedeu.

consciência ecológica decorre de uma intuição de sistemas não lineares. Uma das coisas mais difíceis de serem entendidas pelas pessoas em nossa cultura é o fato de que se fazemos algo que é bom, continuar a fazê-lo não será necessariamente melhor. Essa é, em minha opinião, a essência do pensamento ecológico. Os ecossistemas sustentam-se num equilíbrio dinâmico baseado em ciclos e flutuações, que são processos não lineares. Os empreendimentos lineares, como o crescimento econômico e tecnológico indefinido – ou, para dar um exemplo específico, a armazenagem de lixo radiativo durante grandes períodos de tempo –, interferirão necessariamente no equilíbrio natural e, mais cedo ou mais tarde, causarão graves danos (CAPRA, 2006, p. 40).

No fundo, a crença no progresso constitui-se em um discurso hegemônico utilizado pelas elites econômicas como instrumento de legitimação da acumulação (DUPAS, 2006, p. 255), discurso este que, mesmo com a mudança de concepção de mundo que o pós-modernismo nos proporcionou, continua – e, talvez, com mais força que nunca – a mergulhar a humanidade no fascínio pela tecnologia e suas promessas inalcançáveis. A dominância da cultura consumista e os desenvolvimentos da era da informática inundaram a vida contemporânea de aparelhos e imergiram as pessoas num mar sem fim de distrações eletrônicas enfeitiçantes que resultaram numa alienação ainda maior, dado que agora as pessoas passam o dia inteiro conectadas ao mundo virtual.

Nesse cenário, o cidadão-consumidor encontra-se – entre muitas outras seduções – hipnotizado pelas “maravilhas” lúdicas de seu celular (atualmente, o mais feroz dos aparatos tecnológicos, com o poder de capturar as pessoas do momento em que acordam até a hora de dormir), estando sempre atento ao último modelo que as empresas do setor irão lançar, prometendo que ele, desta vez, “definitivamente”, estará antenado com “o melhor que há no mundo”: a eterna promessa de felicidade que o fetiche da tecnologia oferece.

É aqui que se encontra o maior desafio de nossos tempos no sentido de se promover uma valorização do silêncio e uma educação da escuta que se contraponham à saturação de estímulos auditivos da contemporaneidade, pois as pessoas estão acriticamente aculturadas a um cotidiano inundado de aparatos tecnológicos, muitos deles nocivamente ruidosos, tal como pode ser constatado no hábito do uso de fones de ouvido, que, de acordo com diversas pesquisas<sup>15</sup>, apresenta um potencial risco de perda auditiva, entre outros males à saúde.

Aliás, o fenômeno da “escuta portátil”<sup>16</sup> aglutina em si diversos vieses da vida contemporânea: individualização, isolamento, deterioramento das relações (empobrecimento do encontro entre as pessoas), uso privado do espaço público, banalização da escuta e o fetiche da tecnologia são alguns deles. Reflete amplamente o que Dupas (2006) aponta no sentido de o mito do progresso ser um instrumento de poder, principalmente quando promove o enfraquecimento dos laços entre pessoas que escassa ou empobrecidamente se encontram com outras, dado que singram pelos espaços públicos encalacradas em seus fones, ouvindo música e em constante contato virtual com as pessoas que já conhecem. Parece que a contemporaneidade recriou a vida em guetos, porém com o diferencial que agora eles são virtuais. As pessoas conversam, debatem e interagem na maior parte das vezes apenas com aqueles que pensam de maneira semelhante, perdendo, assim, o hábito do embate sadio de ideias e maneiras de se viver com pessoas diferentes. Os “guetos virtuais” aniquilam a alteridade.

Fazer frente à crença acrítica na tecnologia é um dos grandes desafios atuais no sentido de se formar cidadãos conscientes de seu entorno e preocupados com a transformação do mundo. O ocidente, em sua cega obstinação pelo progresso, é um Ícaro, que se recusa a ouvir a voz da sabedoria de Dédalus: “Aconselho-te, Ícaro, a que voes a meia altura, não vá a água, se fores mais baixo,

15 Estudos como os de Lacerda *et al* (2010), Luz e Borja (2012), Gonçalves e Dias (2014) e Barcelos e Dazzi (2014), indicam o uso de fones de ouvido como importante fator de risco para a perda de audição em jovens, dado seu extensivo uso em nossos dias. Hanazumi, Gil e Iório (2013) identificaram em um estudo realizado sobre os hábitos de escuta de adultos que os integrantes da amostra apresentavam significativa perda auditiva correlacionada significativamente ao uso de fones de ouvido por períodos prolongados, entre outros hábitos.

16 Escuta musical a partir de dispositivos com tecnologia digital (RAMOS, 2012, p. 15).

tornar-te as asas pesadas, ou queimar-tas o fogo, se voares mais alto. Voa entre um ponto e o outro” (OVÍDIO, 2017, p. 429). E, como se sabe, o fim de Ícaro é o mar:

Abandonou o guia e, atraído pela voragem do céu, buscou caminho mais alto. A proximidade do Sol amolece a aromática cera que ligava as penas. A cera começa a fundir-se. Ícaro bate os braços desnudos, mas, sem o batimento das asas, não há ar a que se prenda (OVÍDIO, 2017, p. 431).

Esse é o alerta que as vozes que emanam do campo da Ecologia e do pensamento sistêmico clamam.

Um outro ponto, também conectado com essas questões, é o fato de a literatura pós-moderna ter produzido numerosos discursos enfatizando a emancipação dos sujeitos e sua capacidade de serem atores de suas próprias existências<sup>17</sup>, alguns destes identificando as redes sociais e as tecnologias a ela associadas como instrumentos de emancipação. No entanto, ainda que se concorde que as pessoas exercem uma relativa apropriação dos conteúdos que recebem e que realmente tenham alguma atuação sobre eles (algum exercício de poder) ou que tais tecnologias efetivamente fornecem elementos de emancipação em alguma medida, mesmo assim não é possível fechar os olhos para o fato de que as pessoas continuam suscetíveis ao discurso falacioso da publicidade e fazendo o jogo do consumismo, por trás do qual está o poder econômico das multinacionais que controlam a ordem mundial. É digno de observação que esses discursos sobre emancipação dos sujeitos tenham ganhado campo justamente no período da globalização, que tem sido marcado por um progressivo aumento das desigualdades no mundo:

<sup>17</sup> A título de exemplo citamos Foucault, quando ele diz que “dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retorna, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força” (FOUCAULT, 2013, p. 274). Desta maneira, o autor contraria uma certa concepção de que o poder é algo estático e solidificado.



Se para alguns ela (a globalização) continua a ser considerada como o grande triunfo da racionalidade, da inovação e da liberdade capaz de produzir progresso infinito e abundância ilimitada, para outros ela é anátema já que no seu bojo transporta a miséria, a marginalização e a exclusão da grande maioria da população mundial, enquanto a retórica do progresso e da abundância se tornam realidade apenas para um clube cada vez mais pequeno (sic) de privilegiados (SANTOS, 2005, p. 53).

Será que, de fato, esses discursos de emancipação servem para uma autonomização ou, por outro lado, não estariam funcionando como um “tiro pela culatra”, desviando a atenção daquilo que deveria ser o elemento a ser questionado: a manipulação dos desejos das pessoas em prol do consumismo e, conseqüentemente, da reprodução do poder?

Responder a essa pergunta não faz parte dos objetivos propostos para este texto. Mas nos aproveitaremos do ensejo que ela nos oferece para voltarmos ao assunto central após essa digressão. É fato que a vida na sociedade atual está “moldada em torno do consumo” (BAUMAN, 2001, p. 90) e essa cultura consumista é um fator influente para o estado atual de saturação de ruídos que estamos denunciando. Ela contribui de diversas maneiras para essa condição ruidosa da contemporaneidade: um importante fator é o excesso de veículos nas ruas, fenômeno que, por sua vez, é causado pela cultura individualista forjada pelo consumismo, a qual inventou a necessidade de que cada pessoa tenha seu veículo particular, configurando-se como um dos maiores causadores da poluição sonora nas grandes cidades. Outro fator é a “necessidade” também inventada pela indústria do consumo que impõe que todos devam ter aparelho de telefone celular, sendo esses aparelhos também responsáveis pelo aumento da poluição sonora<sup>18</sup>; mais um problema é o fato de o ambiente atual estar infestado

<sup>18</sup> O principal impacto do uso do celular é no âmbito individual, dado que a maior parte das pessoas ouve suas músicas com os fones de ouvido e, conforme considerado anteriormente, esta é uma prática que oferece significativos riscos para a saúde. Ainda assim, vale observar que não é raro encontrarmos em espaços públicos pessoas que fazem uso desse aparelho sem os fones de ouvido, espalhando sua música no ambiente, muitas vezes em uma grande amplitude sonora, contribuindo, desta maneira, para a ampliação da saturação sonora local. Além da contribuição para a poluição sonora, esse é um ato que denota um uso privado de um espaço público, prática essa recorrente na contemporaneidade.

de diversas máquinas que cumprem atividades que antes os humanos faziam, desde simples tarefas domésticas a importantes funções na arena pública, cada uma delas contribuindo com consideráveis quantidades de ruído, cuja constante presença acaba sendo naturalizada. O hábito de falar desenfreadamente também é mais um fator de poluição sonora e ele é fruto dessa cultura que valoriza a competição entre as pessoas, que encontra uma parte significativa de estímulo no estágio atual do capitalismo, em que é inculcido nas pessoas o impulso para que sejam empreendedoras, melhores, mais ágeis e mais agressivas que as demais e, em um meio assim, a imposição por meio da palavra, como já apontamos antes, é uma arma poderosa contra os adversários.

Constatamos, portanto, que a saturação de sons está intimamente ligada aos interesses econômicos correntes no mundo atual. A cultura consumista da atualidade é um elemento importante para se entender tal estado das coisas. Os aparelhos, conforme construídos pelo homem, são prenes de ruídos e guardam em si uma tendência a realizar aquilo que Schafer chama de “Ruído Sagrado”, já citado anteriormente. O fetiche da tecnologia, como uma das manifestações mais pungentes do ainda dominante mito do progresso, oculta uma aversão ao silêncio.

O ruído é, quase sempre, uma mercadoria, fabricada e vendida com um propósito. Seja de uma sirene, de uma motocicleta ou de um rádio, tanto faz; por detrás de cada coisa, há uma instituição que procura tirar lucro da dissonância. Essas são as Vozes da Tirania. Contra elas, organizam-se os Templos de Silêncio, ambientes onde os sons são notados mais facilmente por conta de sua escassez. Há, aqui, exuberância, mas não desperdício. Pensamos em um templo, mas na realidade trata-se de um estado mental, o qual é preciso resgatar no mundo moderno (SCHA-FER, 2019, p. 11).

O ruído em nossa sociedade não é, de forma alguma, acidental, ele é planejado e seus efeitos são “minuciosamente calculados”,

conforme adverte Krause (2013, p. 159). Tal planejamento, aliás, chega mesmo a assumir o status de preocupação de Estado (KRAUSE, 2013, p. 156). Ruído é poder.

Tendo realizado nesta seção uma discussão ampla em torno do silêncio a partir do ponto de vista da Ecologia Sonora, retomaremos a seguir o tema do questionamento do conceito de obra que foi levantado em relação ao pensamento de John Cage.

#### **4. O *musicking* como hibridação e alternativa à noção de obra e a ascensão da concepção do som como elemento vivo**

Conforme já referido antes, John Cage foi um crítico da noção tradicional de obra fechada que a música erudita ocidental impôs como modelo de realização da música. *4'33"* se configura como um produto híbrido entre essa noção tradicional de obra e o perfil anárquico dos sons do ambiente.

No fim dos anos de 1990, o neozelandês Christopher Small, insatisfeito com a estreiteza da concepção que o mundo erudito trata a música, encapsulando-a na obra, começou a chamar de *musicking*<sup>19</sup> à totalidade do fenômeno da música, abarcando tanto o fazer sonoro em si quanto o universo social que o envolve: "Os eruditos da música ocidental [...] no lugar de dirigir sua atenção sobre a atividade que é a música, mantiveram um processo de elisão por meio do qual a palavra 'música' se identifica com 'obras de música'" (SMALL, 1999, p. 2). O *musicking* engloba tudo que envolve o universo da música, incluindo todos os que se envolvem nesse fazer e não se restringindo à prática musical estrita, ao produto que é a obra.

Small se aproxima de Cage quando diz que a "natureza básica da música não reside nos objetos, nas obras musicais, mas sim na ação, no que fazem as pessoas" (SMALL, 1999, p. 3). Sua

<sup>19</sup> Neologismo que, em português, pode ser traduzido como *musicar*.

preocupação está na ação da arte, na ação do criar, do exhibir, do perceber e das respostas que a arte fornece ou suscita. Ele se volta para o aspecto relacional da prática musical, suas ligações com o meio social na qual está inserida, seu potencial comunicativo. Isso é semelhante ao que Cage, em uma de suas críticas às limitações da obra, satiricamente aponta: “Essa situação obviamente é típica da música ocidental, cujas obras primas são os exemplos mais assustadores, que quando se preocupam com a comunicação humana apenas deixam de ser Frankensteins, para virarem ditadores” (CAGE, 2019, p. 36).

O *musicking* é uma continuidade da emancipação dos limites da música à qual fizemos referência desde o início deste trabalho. Após Cage trazer os sons de fora para dentro da sala de concerto e Schafer convocar todos os sons do mundo como integrantes da paisagem sonora mundial e passíveis de serem usados para a elaboração musical, o *musicking* amplia essa concepção para os objetos, pessoas e ações que se avizinham do fazer tradicionalmente reconhecido como música, incluindo-os no universo musical.

O conceito de Small é, portanto, includente, assim como o são o silêncio em *4'33"* e a abordagem que os estudos da paisagem sonora empreendem. Cage, Small e os ecologistas sonoros olham para além do mundo musical tradicional e estão em sintonia no sentido de que pensar música em uma perspectiva contemporânea é estar aberto para os “sons do outro lado” e seu contexto, de forma a incluí-los e integrá-los, gerando, assim, uma nova concepção a respeito do som e da música, tanto como evento sonoro quanto como prática social. São processos de hibridação e, como tal, de inclusão, apontando para a valorização da heterogeneidade ao “articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” (CANCLINI, 2008, p. 361).

Esse perfil includente e híbrido é uma marca da contemporaneidade. Note-se que a música erudita ocidental também tomou um caminho semelhante quando, após os anos de 1980, a partir das transformações pelas quais o mundo foi passando, o pensamento de vanguarda foi perdendo força:

O conceito de vanguarda transmite a ideia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens [...] Por esse motivo, não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno. Certamente, o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (primeiramente, e antes de tudo, uma direção cumulativa). É difícil, talvez impossível, julgar sua natureza “avançada” ou “retrógrada” (BAUMAN, 1998, p. 121).

Tendo Cage e o minimalismo como antecessores, os compositores desse período em diante se distanciaram dos procedimentos das neovanguardas do meio do século, adotando uma postura estética menos hermética, menos elitista e também menos pautada no ideal de progresso:

No período denominado pós-moderno há uma revalorização do aspecto sensorial da obra, de sua retórica (discurso) e um emprego denso de referências que re-significam (sic) aspectos tanto da música do passado quanto de outros contextos culturais (ZAMPRONHA, 2009, p. 145).

A música erudita, na pós-modernidade, ao recuperar a sensoriedade, a referencialidade e o discurso, rompe com o hermetismo das vanguardas, aproximando a música do público e realizando aquilo que Canclini (2008, p. XXII) chama de “reconversão”, ou seja, uma estratégia de adaptação de uma prática com o objetivo de atualizá-la e reinseri-la em novas condições de produção, resultando em um processo de hibridação. Dessa maneira, recupera o seu diálogo com a cultura, se afastando da busca pela supressão da personalidade (e do desejo de compor fazendo “tábula rasa de todas as noções herdadas”, como desejava Boulez<sup>20</sup>). Neste sentido, vemos que Cage, “artista anfíbio”, mais uma vez está em dois

<sup>20</sup> Boulez, 2013, p. 44.

mundos: ao mesmo tempo em que almeja uma criação que esteja além da escolha individual, o compositor insere no silêncio de 4'33" os sons do mundo, abrindo a obra para a diversidade. Tem um pé nas vanguardas e outro na contemporaneidade<sup>21</sup>. Sua música (ou seu *musicar*) é uma hibridação.

Os exemplos observados, seja na escolha estética dos compositores atuais, nos estudos da paisagem sonora ou na abordagem sociocultural representada pelo conceito do *musicking*, demonstram que na atualidade há uma visão ampliada sobre o som e a música. Essa nova maneira de situar os sons tem um caráter holístico, não se restringindo somente aos elementos acústicos:

Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido (CANCLINI, 2008, p. 151).

Outra importante transformação ocorrida foi a valorização do papel do ouvinte, que até então era considerado um receptor passivo, e a música (entendida como plenamente determinada pela partitura) uma mensagem unívoca, sendo o ritual da música um acontecimento comunicativo linear, indo do compositor, por meio da partitura (criada como música) decifrada pelo intérprete (intermediário), até o ouvinte (receptor passivo). Essa valorização do ouvinte denota uma mudança de foco no pensamento estético, que tira a ênfase da criação e se volta para a percepção. A preocupação se direciona para a maneira pela qual os sons nos afetam. Tal concepção inspira outras formas de produção que se distanciam da obra fechada: *happenings*, performances, improvisações, obras baseadas em elementos de indeterminação, entre outras.

<sup>21</sup> Há quem identifique 4'33" como o limite da vanguarda musical, conforme apontado em Bauman (1998, p. 127), constituindo-se num ponto de não retorno, o limite máximo de transgressão, a partir do qual não havia mais para onde ir, dado ser constituída totalmente pelo silêncio. O ponto de vista claramente discutido neste texto é de que essa obra, assim como seu autor, está situada em dois mundos, é uma obra híbrida que, ao mesmo tempo que traz em si elementos de experimentalismo típico das vanguardas, também apresenta outra possibilidade de leitura, se constituindo numa obra que amplia os horizontes do pensamento sobre a música e sobre o som (podemos dizer que vai além, pois Cage foi um artista híbrido que circulou pelo território de outras artes, além da música), abrindo caminho para o que viria depois, inclusive para o campo da Ecologia Sonora. É, como foi repetidamente apontado, um dos estágios da emancipação do ruído, fenômeno esse que percorreu o século XX. Em suma, mais que um fim, 4'33" abre as portas para um novo caminho.

A obra, como tal, não deixa de existir, obviamente. No entanto, passa a ser considerada de uma maneira menos rígida, sendo sua interpretação tomada de um ponto de vista mais heterogêneo (híbrido), desvinculando-se da crença nas interpretações únicas ou corretas: “Toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos” (CANCLINI, 2008, p. 150-151).

Na mesma tendência, o campo da Educação Musical produziu propostas bastante relevantes e inovadoras de valorização do papel do ouvinte, questionamento do conceito de obra e ampliação do âmbito a respeito do que se entende por música. O *musicking*, de Small, é uma das mais importantes entre essas propostas.

Todos esses processos, a abordagem da Ecologia Sonora, o *musicking* e as demais inovações na Educação Musical, a valorização do papel do ouvinte, o retorno da referencialidade e a sensoriedade no discurso musical e o novo olhar para a interpretação das obras (antigas e atuais), são integrantes do movimento maior que destacamos ao longo do texto, que é a emancipação do ruído. Os sons não são simplesmente dados, informações inertes que manipulamos ou ouvimos. Cada som ou música reverbera e/ou movimenta histórias de um ouvinte que os escuta. Eles não são entidades isoladas, as quais podemos ouvir como se partíssemos de uma folha em branco, sem referência anterior (sem passado), e nem são neutros, pelo contrário, eles nos afetam e movimentam nossas experiências.

Uma experiência cotidiana pessoal do autor deste texto exemplifica o que acabou de ser dito: em meio a um dos primeiros dias, após ter começado a escrita deste texto, parei para cozinhar lentilhas numa panela de pressão. Após o fim do cozimento, tirei a pressão, destampeei a panela e, pouco depois, voltei a tampá-la de forma que o alimento não esfriasse. Em seguida fui preparar outros alimentos. Pouco depois a mesma panela de pressão principiou a emitir um leve som de apito. Fiquei atraído por aquele som e, sem parar o que estava fazendo, identifiquei suas propriedades (som agudo, sibilado, de baixa intensidade etc.) e, como de

costume, ao me ater ao som também procurei pensar em possibilidades de reproduzi-lo, primeiro com objetos do cotidiano e em seguida com instrumentos tradicionais, de maneira a aproveitar essa experiência em algum contexto futuro de aula. Tendo esgotado o meu deleite nessa elucubração musical e passado o interesse por aquele som, percebi que ainda assim algo residual me prendia a ele. E era, diferentemente das primeiras impressões agradáveis, algo incômodo, que me fez experimentar uma continuada aflição. Dei-me conta de que era a preocupação que a panela de pressão me traz. Toda vez que a uso fico num estado contínuo de alerta enquanto não a desligo, insegurança esta adquirida ainda na infância quando ouvia minha mãe contar histórias de acidentes com aqueles utensílios. E, ali, mesmo sendo apenas uma leve pressão resultante do vapor da lentilha ainda quente, com o fogo apagado, sem oferecer risco algum, ainda assim me colocava em situação de alerta. Tive que parar o que estava fazendo para abrir a panela e acabar com a causa daquele som para que me sentisse tranquilo novamente.

Essa simples experiência, que qualquer um pode passar em seu cotidiano, elucida muitas coisas que foram tratadas neste texto. Os sons não se resumem às suas características físicas, eles nos remetem à nossa bagagem cultural e às múltiplas associações que elas remetem, dado que, ao longo da vida, relações entre nós e os sons são estabelecidas, criamos uma história conjunta com eles. Os sons estão, também, ligados numa rede de relações no mundo. Eles estão inter-relacionados na paisagem sonora, seja com outros sons, seja com os objetos e seres do mundo físico. Eles têm uma vida, como nós temos as nossas. É a este universo mais amplo que o campo da Ecologia Sonora e o conceito de *musicking* nos remetem. Eles nos lançam ao desafio de pensar os sons e a música no contexto da vida como um todo, indicando-nos que qualquer tentativa de excluir as experiências, reminiscências e, enfim, a afetação que os sons nos causam é uma atitude purista e higienista.

E, para revolver ao ponto de partida deste texto, enfatiza-se que o silêncio, como em *4'33"*, nos abre os ouvidos e amplia nossa



escuta não somente dos sons e da música, mas para o mundo como um todo, convidando-nos a ouvi-lo como ele é: uma teia de relações.

## Considerações

A experiência de obras baseadas no silêncio nos coloca o desafio de transformar a maneira como escutamos e compreendemos música. Ouvir “os sons do outro lado” requer que ampliemos os limites tanto de nossa concepção sobre música quanto de nossa capacidade perceptiva em sentido lato.

O silêncio, portanto, não é um fim, ele é um meio, pois não há silêncio absoluto, e sim silêncio parcial. O que se manifesta por meio do silêncio são as relações sonoras entre diferentes emissores. Quando um emissor sonoro desigualmente ruidoso está em atividade, ele satura o ambiente sônico, enubla outros emissores e chama a atenção da escuta para si. Quando esse “tirano sonoro” se cala outros sons são percebidos e o que se depreende é que há uma relação desigual de dinâmicas, que resulta na prevalência de uns sons sobre outros. No entanto, uma miríade de sons preenche todas as paisagens sonoras. Pode-se usar o funcionamento do tecido social como metáfora, dado que, embora todos sejam membros de uma sociedade, alguns obtêm maior notoriedade, mediante a posição ocupada.

Incorporar o silêncio em nossa cultura, conforme discutido, apresenta um potencial para a contraposição da saturação de ruídos característica de nossa sociedade atual. No entanto, para se alcançar tal condição, é necessário que superemos a qualificação negativa que esse elemento recebe no ocidente, de maneira que consigamos (re)educar a escuta das pessoas, tanto para os sons e a música quanto para o mundo como um todo. Tal tarefa, de acordo com nossas colocações, se reveste de uma especial dificuldade, dado que o excesso de sons na paisagem sonora de nossas grandes cidades revela a ação de interesses econômicos

e a prevalência do mito do progresso em nossa cultura, trazendo consigo o fetiche da tecnologia, a *neofilia* e o uso do som como elemento de violência simbólica.

Conforme observado ao longo do texto, o silêncio, abordado a partir das concepções de Cage, Schafer e Small – constituídas como etapas decisivas do fenômeno da emancipação do ruído, que perpassou a história da música do século XX –, se apresenta como um elemento de hibridação que propicia uma ampliação da capacidade de escuta do mundo, possibilitando que compreendamos o som não como um elemento estático, descontextualizado, conforme as abordagens puristas e higienistas, mas sim como algo vivo, relacionado com todo o ambiente no qual está situado, tanto com outros sons quanto com objetos e seres que o habitam.

## Referências

ABRAHÃO *et al.* O pesquisador in-mundo e o processo de produção de outras formas de investigação em saúde. **Revista Lugar Comum**, n. 39, p. 133-144, 2013.

BARCELOS, D.D.; DAZZI, N.S. Efeitos do MP3 Player na audição. **Rev. CEFAC**. 2014 mai./jun.; 16(3): 779-791.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Z. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BIELSCHOWSKY, P.H.C. **O silêncio na música**: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico. 2019. 561 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2019.

BOULEZ, P. **A música hoje 2**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 11a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAGE, J. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4a. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAPRA, F. **O ponto de mutação**. São Paulo, Cultrix, 2006.

CAPRA, F. **O Tao da física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental**. – 2a. ed. – São Paulo: Cultrix, 2013.

COSTA, M.C.L. A cidade e o pensamento médico. **Mercator**, Fortaleza, ano 1, n. 02, p. 61-69, 2002.

COSTA, M.C.L. O discurso higienista definindo a cidade. **Mercator**, Fortaleza, v. 12, n. 29, p. 51-67, set./dez. 2013.

DEUTSCHE WELLE. **Oms recomenda limites de exposição à poluição sonora**. 10 de outubro de 2018. *Disponível em:* <https://www.dw.com/pt-br/oms-recomenda-limites-de-exposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-polui%C3%A7%C3%A3o-sonora/a-45831111>. Acesso em: 22 ago. 2019.

DUPAS, G. **O mito do progresso: ou progresso como ideologia**. Editor Unesp, 2006.

FOUCAULT, M. O nascimento da medicina social. In: **Microfísica do poder**. – 26a. ed. – São Paulo: Graal, 2013. p. 143-170.

FOUCAULT, M. Genealogia e poder. In: **Microfísica do poder**. – 26a. ed. – São Paulo: Graal, 2013. p. 262-277.

GONÇALVES, C.L.; DIAS, F.A.M. Achados audiológicos em jovens usuários de fones de ouvido. **Rev. CEFAC**. 2014 jul./ago.; 16(4): 1097-1108.

HANAZUMI, A.; GIL, D. & IÓRIO, M.C.M. **Estéreos pessoais: hábitos auditivos e avaliação audiológica**. ACR. 2013; 18(3): 179-185.

KRAUSE, B. **A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LACERDA, A.B.M. *et al.* Hábitos auditivos e comportamento de adolescentes diante das atividades de lazer ruidosas. **Rev. CEFAC**, São Paulo, 2010.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEREIRA, C.A.A. **O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental**. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

RAMOS, S.N. **Escuta portátil e aprendizagem musical**: um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelos dispositivos portáteis. 2012. 253 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2012.

SANTOS, B.S. Os processos da globalização. In: SANTOS, B.S. (org.) **A globalização e as ciências sociais**. p. 25-104. 3a. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, R.O. **A retórica do silêncio e o silêncio da retórica**: um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John Cage. 2018. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2018.

SCHAFFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2a. ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

SCHAFFER, R. M. **O ouvido pensante**. - 2a. ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

SCHAFFER, R. M. **Vozes da tirania**: templos de silêncio. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SMALL, C. El musicar: un ritual en el espacio social. **Revista Transcultural de Música**, n. 4, 1999. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>. Acesso em: 29 dez. 2019.

VARANDA, W.; ADORNO, R.C.F. Descartáveis urbanos: discutindo a complexidade da população de rua e o desafio para políticas de saúde.

**Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-69, jan./abr. 2004.

ZAMPRONHA, E. Usando citações na música pós-moderna. In: SEKEFF, M.L.; ZAMPRONHA, E. (orgs.) **Arte e cultura V: estudos disciplinares**.

São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.