

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO**

RODRIGO OLIVEIRA DOS SANTOS

**A RETÓRICA DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DA RETÓRICA:
Um enfoque sobre os atributos Retóricos do silêncio na música de John
Cage**

**Goiânia
2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Rodrigo Oliveira dos Santos

Título do trabalho: A RETÓRICA DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DA RETÓRICA: Um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John Cage

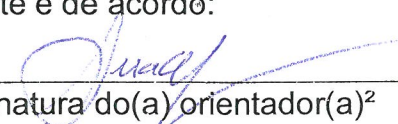
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 29 / 08 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

RODRIGO OLIVEIRA DOS SANTOS

**A RETÓRICA DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DA RETÓRICA:
Um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John
Cage.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientadora: Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza

**Goiânia,
2018**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira dos Santos, Rodrigo
A RETÓRICA DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DA RETÓRICA.
[manuscrito] : Um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na
música de John Cage. / Rodrigo Oliveira dos Santos. - 2018.
CLX, 160 f.

Orientador: Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2018.
Bibliografia. Anexos.

1. silêncio. 2. retórica. 3. imaginário. 4. acaso. 5. John Cage. I.
Guiomar Rêgo Souza, Ana , orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Rodrigo Oliveira dos Santos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e oito dias do mês de junho de dois mil e dezoito, às quatorze horas e trinta minutos na sala 120, da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Ana Guiomar Rêgo Souza (orientadora e presidente da mesa), Magda de Miranda Clímaco (EMAC/UFG), Anselmo Guerra de Almeida (EMAC/UFG) e, Estércio Marquez Cunha na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Rodrigo Oliveira dos Santos, intitulado “**A RETÓRICA DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DA RETÓRICA: Um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John Cage.**”. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza Aprovado

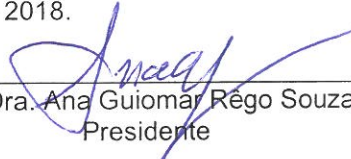
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco Aprovado

Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida Aprovado


Prof. Dr. Estercio Marquez Cunha Aprovado

Rodrigo Cliveira dos Santos faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.


Goiânia, 28 de junho de 2018.



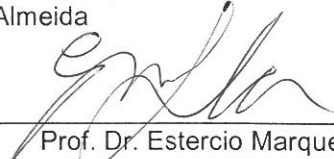
Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Presidente



Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Membro



Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida
Membro



Prof. Dr. Estercio Marquez Cunha
Membro



Prof. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

À minha avó Geralda e tia Divina pela acolhida e passagem.

À minha orientadora Dra. Ana Guiomar pela paciência e confiança em que eu conseguiria desenvolver essa pesquisa.

À banca nos nomes de Dra. Magda Clímaco, Dr. Anselmo Guerra e Dr. Estércio Marquez Cunha pelas críticas que se constituíram como abertura contingente para esse trabalho.

*À Luiz Gonçalves pelos diálogos em torno dessas ideias.
À Brunno Álvares e Fernando Machado pelos anos de estudos, conversas e caos.*

Ao Abraço, nos nomes de Kemuel Kesley, Thais Hamada e Leticia pelo acontecimento artístico, mesmo que curto.

À Leticia, minha companheira de travessia.

RESUMO

Esse trabalho tem o objetivo de realizar um estudo sobre os modos de Cage compreender o silêncio. O silêncio já era uma prática usual na música antiga. Utilizado através da técnica da word-painting na música renascentista, com fins decorativos em relação ao texto, na música barroca o silêncio passou a ser utilizado de modo retórico com o intuito de mover os afetos e persuadir o ouvinte à emoção, tal como atestam as figuras de silêncio bastantes usuais no período barroco. Os trabalhos de Bartel (1997), Cameron (2005), Gatti (1997), Lucas (2005, 2007, 2016) e Villavicencio (2011) foram importantes pontos de interlocução nessa perspectiva. O conceito de imaginário foi um importante elemento metodológico para o estabelecimento dessa comparação entre o silêncio na música barroca e na música contemporânea de John Cage. A partir da compreensão sobre o imaginário de Castoriadis (1992) e de Durand (1998) construímos uma compreensão das singularidades assim como as conexões interpretativas entre cada um desses silêncios: os retóricos e intencionais da música barroca e os de acasos e indeterminação de Cage. Para compreender os silêncios de John Cage foi realizada uma contextualização sobre o zen budismo nos Estados Unidos, no final da primeira metade do século XX, a partir de Eco (1978), além de uma discussão sobre as ideias de nada e vazio no Zen, baseadas em Heller (2011). Tal discussão é feita de modo a relacionar essas ideias com conceitos e questionamentos caros para a compreensão do silêncio em John Cage, como as ideias sobre o próprio nada, interpenetração e a possibilidade da música, enquanto uma abertura para os acontecimentos de sons estabelecer comunicação, e nesse sentido ser retórica. As ideias sobre o simbólico e o vazio de Lacan (1995, 2005) serviram como elemento de compreensão dos limites e possibilidades sobre o projeto silencioso de Cage.

Palavras-chave: silêncio, retórica, imaginário, acaso, indeterminação, John Cage.

ABSTRACT

This work aims to make a study about the ways of Cage to understand silence. Silence was already an usual practice in ancient music. Used in the word-painting technique in Renaissance music, with decorative purposes in relation to the text, in baroque music silence was used in a rhetorical way with the intention of moving the affections and persuading the listener to the emotion, as the figures of silence quite usual in the baroque period. The works of Bartel (1997), Cameron (2005), Gatti (1997), Lucas (2005, 2007, 2016) and Villavicencio (2011) were important points of interlocution in this perspective. The concept of imaginary was an important methodological element for establishing this comparison between silence in Baroque music and contemporary music by John Cage. From understanding the imaginary of Castoriadis (1992) and Durand (1998) we construct an understanding of the singularities as well as the interpretative connections between each of these silences: the rhetorical and intentional of baroque music and those of Cage's *acasos* and indetermination. In order to understand the silences of John Cage, a contextualization on Zen Buddhism was carried out in the United States at the end of the first half of the twentieth century, starting with Eco (1978), as well as a discussion of ideas of nothingness and emptiness in Zen, based on Heller (2011). Such a discussion is made in order to relate these ideas to concepts and questionings substantial to the understanding of silence in John Cage, such as ideas about nothingness, interpenetration, and the possibility of music, as an opening to the events of sounds to establish communication, and in that sense be rhetorical. Lacan's ideas about the symbolic and emptiness (1995, 2005) served as an element of understanding the limits and possibilities of Cage's silent project.

Keywords: silence, rhetoric, imaginary, chance, indeterminacy, John Cage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. SILÊNCIO: A ARTE DE MOVER OS AFETOS	16
1.1 – Retórica e afeto	22
1.2 – Lutero: a Música como vocação à Palavra	26
1.3 – <i>Musica Poetica</i> : música afetiva e decoro	31
1.4 – A música movendo os afetos	35
1.5 – A estrutura retórica musical	42
2. SILÊNCIOS E RETÓRICA: AS FIGURAS MUSICAIS DE SILÊNCIO	50
2.1. Da retórica às belas artes: a música ascende aos seus significantes internos	59
2.1.1 Haydn e o silêncio cômico	60
2.1.2. Silêncio e ironia em Beethoven	62
3. OS SILÊNCIOS EM JOHN CAGE	72
3.1. O silêncio retórico em <i>Defense of Satie</i> , de John Cage	73
3.2. <i>Experimental music</i> : silêncio são sons	79
3.3. As operações de acaso	84
3.4. O silêncio enquanto uma abertura para a indeterminação	88
3.5. O silêncio zen	100
3.6. O silêncio como ato não comunicativo	106
3.7. 4'33	110
3.8. Cage e a arquitetura	114
3.9. A dialética da “música informal”, de Adorno enquanto oposição à não subjetividade musical, de Cage	123
3.10. A inutilidade do silêncio	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	145
ANEXO- Tradução de Lecture on Nothing.....	149

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo compreender os diferentes modos e possibilidades dos silêncios em John Cage. Para o intento de compreender o caráter singular dos silêncios de Cage, faz-se importante perceber os atributos retóricos do silêncio na música antiga, buscando uma conexão intertemporal sobre os limites e possibilidades dessas duas abordagens: a da intencionalidade que buscava mover os afetos na música barroca através da retórica, que já era inerente à música renascentista e a de John Cage que buscou construir um caminho para o vazio, uma abertura para o nada e um campo aberto para o acontecimento. Quais os pontos de encontros e desencontros entre esses modos de compreensão do silêncio? Existe uma dimensão retórica e narrativa nos silêncios de John Cage? Como os silêncios de Cage se relacionam com a intencionalidade composicional de causar efeito no ouvinte e desse modo com uma dimensão retórica do silêncio bastante explorada na música barroca, que buscava mover os afetos? O estudo comparativo poderá nos possibilitar compreender essas interconexões singulares e imaginárias acerca do silêncio na prática musical barroca e na música contemporânea.

A retórica tem uma íntima relação com a música contemporânea. É fonte de análise e recurso composicional. O compositor Jorge Antunes, por exemplo, considera a Retórica, que remonta a tradição de Aristóteles e Quintiliano de grande validade para a música eletroacústica. Antunes (2006, 2007, 2014, 2015) considera que a expressão musical ganha facilidades quando anseia por comunicação. Os objetos sonoros e sua sintaxe são construídos a partir de suas qualidades persuasivas. Para ele, o compositor de música eletroacústica quer “convencer” e “comover”, não apenas praticar o puro deleite sonoro. Nesse sentido, a intenção do compositor em conquistar o público envolve “sedução”, conceito bastante aplicado na publicidade, propaganda, relações amorosas e na política, e que está presente na música através de uma “retórica da sedução”. Desse modo, na comunicação musical é possível encontrar um discurso indireto que inspira o comunicador e que pode revelar a intenção de que algo velado seja percebido pelo público. Através dessas premissas, Antunes (2006) cita exemplos do repertório da música eletroacústica e de composições próprias em que são utilizadas as seguintes figuras retóricas de repetição: anáfora (quando a mesma palavra ou expressão é repetida no início de duas ou mais frases); epístrofe (com construção similar à da anáfora, porém a repetição das palavras sempre se dá no final das palavras que se sucedem) e poliptóton (que se caracteriza pela utilização repetida de palavras com um mesmo

radical, mas em que se verifica diferente forma gramatical). Antunes (2007) aborda também o quiasmo que faz uso da repetição onde a ordem das palavras é invertida através da transposição, comutação ou permutação; a anadiplose figura retórica que consiste em repetir no princípio de um verso, ou de uma frase, uma palavra que estava no final do verso anterior ou da frase anterior (ANTUNES, 2014); a epanalepse (ANTUNES, 2015), figura de linguagem que consiste na repetição de uma ou várias palavras para reforçar a ideia que se quer expressar.

Silva (2014), por seu lado, partindo das contribuições teóricas acerca da Nova Retórica de Chaïm Perelman, buscou explorar os fundamentos conceituais desta abordagem, identificou as ascendências retóricas do trabalho composicional, concluindo com a análise de obras chave do repertório contemporâneo, tais como: *Sequenza XIV* e *Les Mots Sont Allès* do compositor italiano Luciano Berio e *Maknongan* do também italiano Giacinto Scelsi.

Já o compositor Edson Zampronha (2006) considera o discurso retórico de grande validade, na medida em que é uma expressão mais precisa para referenciar um tipo especial de discurso no qual a escuta é levada a interpretar de uma outra maneira aquilo que é escutado. Esse poder de convencimento ocorre durante a escuta da própria obra e tem a forma de uma reinterpretação, a qual pode ocorrer de três modos: na relação entre os próprios eventos sonoros de uma obra; na relação de distorção que a obra estabelece com certas convenções da escuta; na relação que uma obra estabelece com outras obras existentes anteriormente a ela. Desse modo, no tipo de discurso retórico abordado por Zampronha, primeiro há um entendimento inicial daquilo que se escuta, num segundo momento há uma transformação, um desvio em relação ao primeiro entendimento e posteriormente um segundo entendimento que não destrói o anterior. Para ilustrar esse discurso retórico com efeito interpretativo Zampronha apresenta três exemplos: um do repertório clássico-romântico (Sonata Opus 31 nº 2, “A Tempestade”, de Ludwig van Beethoven), o segundo do repertório moderno (*Hyperprism*, de Edgard Varèse) e um terceiro de sua própria autoria (“Fragmentos Reduzidos de uma História muito Longa”).

A pesquisa procurou se localizar no limiar de duas perspectivas: a da utilização do silêncio de maneira intencional para mover o afeto do ouvinte, própria da retórica musical, e a de silêncios acasos, a indeterminação e busca por não intenção de John Cage. A partir da compreensão dessas duas abordagens aparentemente contraditórias - usos retóricos intencionais do silêncio e silêncio como abertura para sons não intencionais -, esse trabalho pretende contribuir para a percepção de que as duas perspectivas não são absolutas e que se forem concebidas de maneira ortodoxa, não fluida, como simples oposições, ambas podem se

constituir como miragens que não contribuem às aberturas e a possibilidades interpretativas de instituição imaginária acerca do som e de suas múltiplas possibilidades de sentido. Desse modo, minha busca silenciosa se iniciou a partir do contato com a música de compositores do século XX, como o próprio Cage em *4'33"*, de 1952, peça composta para qualquer instrumento, ou combinação de instrumentos, que exige do performer que nada toque no momento de duração da música, mas que construa uma janela de vazio, onde silêncio é feito ruído através dos sons que acontecem no ambiente, independente do intento do compositor e do intérprete. Outra obra que também ajudou a esculpir esse vazio necessário que me propulsiona a compreender o silêncio na música foi *Como una ola de fuerza y luz*, de Luigi Nono, de 1972, composta para orquestra, soprano solo, piano e tape. Nela, a atmosfera silenciosa explorada através de dinâmicas em pianíssimo, sons contínuos acompanhados com a fúria dos ataques dos metais e do piano, que soam junto à melodia cantada pela soprano, que entoa o personagem “Luciano”, dramatiza a falta. A peça foi composta por Nono em homenagem ao ativista comunista chileno Luciano Cruz morto no ano anterior.

O contato com as músicas de compositores japoneses tal como *All in Twilight*, para violão solo, de Toru Takemitsu e *Koto-uta*, de Toshio Hosokawa, para koto (instrumento de cordas dedilhadas tradicional do Japão) e voz, também estimulou minhas primeiras percepções do silêncio enquanto matéria da criação musical. Essas músicas fazem com que o silêncio resultante de uma pausa, e o espaço que ocorre entre dois sons, se constituam como uma linha tênue existente entre os sons do ataque no instrumento, o som do ambiente e as notas musicais. Takemitsu chama esse espaço de *Ma*, termo que abarcaria tanto os sons naturais quanto os ruídos humanos (GIANGIORGIO, 2010).

A audição de algumas peças para flauta solo, de Salvatore Sciarrino: *All'aure in una lontananza* (1977), *Hermes* (1984) e *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (1985) me levou a perceber que o silêncio também se constitui como abertura para sonoridades pouco exploradas pela música tradicional, tal como sons de ar, multifônicos, sussurros, vacilações microtonais. Para Sciarrino:

*For me music inhabits a borderland. Like dreams, where something both is and is not, and is something else—and where these feelings, the most unstable, slip across the wonder of a single batting of the eyes.*¹ (Apud GRIFFITHS, 2010, p. 296).

¹ "Para mim, a música habita a fronteira. Como os sonhos, onde algo é e não é, e é outra coisa, e onde esses sentimentos, o mais instável, desliza através da maravilha de um único olhar. (TRADUÇÃO NOSSA)

Os diálogos com os compositores Estércio Marquez Cunha e Paulo Guicheney, em aulas de composição e através de suas músicas, também estimularam minha curiosidade ao perceber nas fermatas, no silêncio das pausas que chegavam a ocupar todo um compasso, nos gestos do performer, nos multifônicos, nas dinâmicas suaves, nos sons contínuos e no ruído, espaços de construção e desconstrução de sentido. Tais diálogos também me motivaram, além de desejar realizar essa pesquisa, a compor músicas como: “O terço, o corpo e o luto” para piano e canto, “Acalantos” para violão e canto, “Caravelas” para violão, flauta e canto, “Rosa dos Ventos” para duas flautas e canto, “Flore a Máquina” para violão, bongo e clarinete, “O Instante e Manhã: ilumino-me de imenso” para quarteto vocal, e “Abraço”, para bailarina e percussão, dentre outras.

Musicólogos como David Metzger (2006), Marcel Cobussen, Murray Schafer (1991), José Miguel Wisnik (1989) e Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999), atribuem importância inicial à exploração do silêncio na música do século XX à Anton Webern. Para Schafer, Webern trouxe a composição à beira do silêncio (SCHAFER, 1991). Wisnik considera que o sistema dodecafônico eliminou o mecanismo de tensão-repouso existente no tonalismo, assim, fugindo da polarização, não seria apenas a música do “não-pulso”, mas também a música que já estava no limiar da “não-altura”, música do ruído e do silêncio (WISNIK, 1989).

No prefácio para as Seis Bagatelas para quarteto de cordas (op. 9, 1913), de Webern, Schönberg dividiu os “pagãos dos crentes”, isto é, inimigos e amigos da nova música. Os “pagãos”, na sua visão, se manteriam ignorantes e não poderiam experimentar a atmosfera calma e silenciosa de Webern. Para Schönberg, o silêncio era um novo tipo de inovação modernista e após desenvolvimento da ideia da *Klangfarbenmelodie*, tendo o timbre como elemento estrutural, talvez fosse inevitável que os compositores se voltassem para o silêncio — a “não cor do som” (METZGER, 2006).

Até então, minha atenção para com o silêncio voltava-se exclusivamente para músicas compostas a partir do século XX, música pela qual também interajo composicionalmente. Entretanto, essa busca inicial em compreender o silêncio na música do século XX, e em minha própria prática composicional, carecia da busca por possíveis vínculos e rupturas existentes entre essas práticas do silêncio na música do século XX e a música denominada como música antiga. Vale salientar que a música contemporânea realizada a partir do século XX compartilha de uma longa tradição de música. Desse modo, é totalmente plausível a realização de um estudo comparativo entre essas duas práticas musicais. Então, além de perceber que a ênfase na importância do silêncio a partir de Webern tem fundamental importância para se compreender o silêncio na música de concerto do século XX, faz-se

necessário para esse trabalho compreender se existem continuidades e singularidades entre esses silêncios da música contemporânea e os usos do silêncio na música antiga. Estabelecer essa compreensão quanto aos usos do silêncio nessas práticas musicais possibilitou perceber as diferenças valorativas e imaginárias desses homens e mulheres distintos em temporalidades.

Na impossibilidade de estudar esse longo escopo histórico, com o intuito de compreender as possíveis continuidades e rupturas desses silêncios, distantes temporalmente, se impôs a delimitação do foco desta pesquisa. Desse modo, focalizo os esforços no estudo do silêncio na música barroca e em John Cage, tendo a compreensão sobre o imaginário como importante elemento metodológico para o estabelecimento dessa comparação. Para isso, as contribuições de Cornelius Castoriadis e Gilbert Durand sobre o imaginário foram caras a esse trabalho.

Um ponto importante a ser considerado, tendo em vista esse estudo comparativo, é a compreensão da singularidade da música barroca e da música de Cage, uma vez, que tal como compreende Castoriadis, “(...) a singularidade é a essência do ser. É cada vez a singularidade de uma sociedade particular, que fazem que sejam este indivíduo e esta sociedade, e que traduzem a sua essência” (1992, p.84). Isso implica em afirmar que Cage é um homem diferente de Bach. A música barroca alemã fora influenciada por uma disciplina musical, a *musica poetica*, fenômeno exclusivo da música alemã que buscou combinar a teoria musical medieval com a ética da teologia luterana, inspirada pelo pensamento humanista renascentista e pelo racionalismo do século XVII. Essa disciplina, ao unir música e retórica, procurou sistematizar uma série de procedimentos para mover os afetos dos ouvintes. Já Cage, um compositor do século XX, norte-americano, foi fortemente influenciado pela cultura oriental, pelo Zen-Budismo, pela tala da música indiana, pela música balinesa do gamelão e tinha como *hobby* pesquisar e colecionar cogumelos. Temporalidades, sociedades e sensibilidades distintas.

As singularidades existentes entre um homem do barroco alemão e outro do século XX pode ser compreendida na medida em que, tal como afirma Castoriadis em suas reflexões sobre o imaginário, se há uma natureza na essência do ser humano é precisamente a capacidade de fazer ser formas outras de existência social e individual, como se dá na alteridade das instituições sociais, na linguagem, obras e sujeitos. Desse modo, a essência do humano é a criação. “Ser criação” é admitir uma certa indeterminação do ser, implicando uma condição de abertura a novas formas possíveis de vir a ser. É abrir-se a novas determinações possíveis a partir de quando a forma é colocada. Tal como afirma Castoriadis: “Sócrates não é

Sócrates porque é indeterminado. Mas porque ele diz, porque ele faz. Por aquilo que ele é, e pela forma mediante a qual ele morre, é um tipo de indivíduo que ele encarna e que não existia anteriormente”. (p.82, 1992).

Compreendendo assim, a imaginação é a capacidade de se colocar novas formas, de se instituir o novo, mesmo que se seja a partir de elementos que já aí estavam. Desse modo, em nossa perspectiva comparativa tentaremos perceber o que aí já estava dos silêncios do barroco nos silêncios de Cage e aquilo que é novo, uma nova instituição do silêncio imaginário da música e do homem contemporâneo.

Conforme afirma Cornelius Castoriadis:

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos” (CASTORIADIS, 1992, p 89).

Os valores e as representações sobre o silêncio, mais do que concepções ou reflexos extraídos a partir da análise que cada compositor faz da “realidade” do fenômeno sonoro, são essa mesma “realidade”, ajudam a instituí-la. O que a música barroca e John Cage produziram sobre o silêncio, o modo como conceberam a vida, seja dialogando com o zen-budismo ou através de uma perspectiva retórica e narrativa, seus imaginários, mais do que elementos “extramusicais”, compõem a própria matéria subjetiva de suas músicas. Por isso a compreensão sobre o imaginário foi de extrema validade para esse trabalho.

Outra possibilidade interpretativa do imaginário a ser construído sobre esses modos singulares de instituição do silêncio se fará a partir do que Gilbert Durand compreendeu como a lógica binária inerente ao racionalismo ocidental. Segundo esse autor, o Ocidente, a partir do socratismo desenvolveu um método de verdade baseado numa lógica binária, isto é, com apenas dois valores, um verdadeiro e um falso. Desde então, as únicas possibilidades de acessar a verdade seriam: a experiência dos fatos, as certezas da lógica e finalmente a dialética, que consiste num raciocínio binário, onde há a exclusão de um terceiro. A dialética trabalha com duas soluções, uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, toda e qualquer terceira solução seria excluída. Entretanto, a imagem não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal. Para Durand:

[...] A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 1998, p. 10).

Durand considera que Galileu e Descartes também contribuíram para o iconoclasmo ocidental, essa aversão à imagem, na medida em que consideraram a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade. Desse modo, a imagem fora abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores. A mecânica de Galileu e Descartes decompôs o objeto estudado através do determinismo de uma única causalidade.

Em um de seus últimos trabalhos *Passions de l'âme* (As paixões da Alma) de 1646, Descartes defendeu que a percepção é uma paixão que envolvia a tomada da alma, a recepção de alguma representação. Esse trabalho teve profundas influências na teoria musical do Barroco (CAMERON, 2005). Nessa obra, Descartes desenvolveu uma sistemática teoria acerca dos afetos, muito cara para música barroca e para a sua instituição do silêncio. Além de buscar o raciocínio por trás do processo afetivo, Descartes buscava uma explicação racional do processo fisiológico de reação corporal do afeto (BARTEL, 1997, p. 36).

Assim, buscar compreender: como os silêncios instituídos pelo barroco e pela música de Cage se relacionaram com esse silogismo lógico do racionalismo ocidental que reduziu a imaginação à condição de ser “a amante do erro e da falsidade”, como os silêncios dialogam com essa imanência do imaginário de propor uma “realidade velada” será de fundamental importância metodológica para compreensão desses singulares silêncios.

Com objetivo de realizar a comparação entre os usos do silêncio na música barroca e os modos de Cage de compreender o silêncio, para a percepção de sua singularidade, esse trabalho foi estruturado em três capítulos. No primeiro, com o intuito de perceber como o silêncio na música barroca estava imbuído de um sentido ético de virtude edificadora e religiosa, foi empreendido um breve histórico dos usos do silêncio na música de concerto ocidental apontando a Retórica greco-romana clássica que remonta Aristóteles e Quintiliano, os quais já tratavam do afeto; um estudo sobre a transição do conceito de música compreendido matematicamente pelo pensamento medieval, mas que a partir da ênfase luterana na exegese da palavra e da ênfase renascentista sobre as disciplinas linguísticas transitou para a compreensão da música enquanto linguagem. O desenvolvimento da *musica poetica* possibilitou que os teóricos e compositores do barroco alemão sistematizassem o processo composicional através da retórica e que desenvolvessem as figuras de retórica musicais, *Figurenlehren*.

O segundo capítulo trata das figuras de silêncio, as quais tinham o objetivo de retratar e estimular os afetos apropriados a mover e causar efeito no ouvinte. Os trabalhos de Bartel (1997), Cameron (2005), Gatti (1997), Lucas (2005, 2007, 2016) e Villavicencio (2011) foram importantes pontos de interlocução. O capítulo aborda também como a

perspectiva retórica foi cedendo lugar à compreensão de que a música integrava o ideal das belas artes, concebendo que a música tinha seus próprios significados. Além dos significados possíveis de silêncio em Haydn e Beethoven.

O terceiro capítulo aborda como Cage, ao longo de sua obra, trabalhou uma noção em que som e silêncio não seriam pares dialéticos em oposição. Desse modo, sons e silêncio se interpenetrariam. “O som é um traço entre o silêncio e o ruído” (WISNIK, 1989). Nesse limiar, a música se constitui enquanto sacrifício, pois rompe o silêncio ruidoso da natureza ao articular e ordenar o som culturalmente. Segue com a abertura ao acaso realizada pela música de Cage o que possibilitou que os sons não intencionais, imprevistos pelo compositor, também passassem a integrar a música; como a renúncia à resposta calculada, característica da filosofia Zen-budista, contribuiu para que ele aceitasse os sons que acontecem independentemente do nosso intento. Desse modo, o que há são sons intencionais e sons não-intencionais, som e silêncio em constante mutação e interpenetração (HELLER, 2011). O capítulo se encerra com compreensão de como a relação som, silêncio e ruído, em Cage, se constitui como alternativa à lógica binária, característica do pensamento ocidental (DURAND, 1998). Além da peça musical *4'33"*, de 1952, os textos escritos por John Cage investigados pela pesquisa foram: *Defense of Satie*, de 1948; *Experimental Music*, de 1957; *Compositon as process – I- Changes;*; *II –Indeterminacy*; *III – Communication*, de 1958; *Lecture on Nothing*, de 1959, que se encontra traduzido no Anexo; e *Ritmo Etc.*, de 1962.

Assim feito, após a construção de uma compreensão das singularidades do silêncio na música barroca e na música e escritos de Cage, a dissertação é finalizada com as possíveis conexões interpretativas entre os atributos retóricos e intencionais do silêncio na música barroca e a busca pelo silêncio, acaso e indeterminação em que a obra de Cage está imbuída.

1. SILÊNCIO: A ARTE DE MOVER O AFETO

O silêncio é elemento intrínseco da organização musical. Ellen T. Harris considera como silêncio os locais em que a notação estabelece ausência de som, como por exemplo a pausa geral orquestral. Para musicólogos como o italiano Enrico Careli, Haydn, Mozart e Beethoven teriam sido os primeiros compositores a capitalizarem o potencial expressivo do silêncio, interrompendo o fluxo sonoro para criar atraso, surpresa e perplexidade. Harris discorda dessa perspectiva e recua o processo ao Renascimento. O madrigal teria fornecido o precedente mais importante na música vocal para a técnica da *word-painting*,² por meio do qual o silêncio também era inerente. Carlo Gesualdo (1560-1612), em *Sospirava il mio cor*, do Terceiro Livro de Madrigais (1595), colocou uma pausa entre a palavra *sospirava* (sospirava), enfatizando-a - o hífen indica a pausa. Ademais, a música renascentista utilizava o silêncio para demarcar seções ou importantes frases do texto, como em *Quam pulchra es*, de John Dunstable (1390-1453), onde uma pausa prepara a entrada das vozes que retratam a convocação do amado a um passeio ao campo. Em Josquin des Prez (1440-1521), um longo silêncio antes e depois da petição à Virgem Maria (*O mater dei*) dá novas cores à homofonia. Mesmo na balada *Armes, amours/O flour*, do século XIV, escrita por Eustache Deschamps e composta por F. Andrieu, sobre a morte de Guillaume de Machaut, em 1377, o silêncio figurava. Ele é colocado após a palavra *mort* (morte) e após o nome do compositor (HARRIS, 2005, p. 522/525).

The image shows a musical score for the madrigal "Sospirava il mio core" by Carlo Gesualdo, specifically the first two measures. The score is for five voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano I part begins with a rest in the first measure, followed by the lyrics "Per u - scir di do -". The Soprano II part has the lyrics "So - spi - ra - va il mio co - re" across both measures. The Alto part has a rest in the first measure and "Per u - scir di do -" in the second. The Tenor part has the lyrics "So - spi - ra - va il mio co - re," across both measures. The Bass part has a rest in both measures. The score is labeled "prima parte" at the top.

Figura 1: Carlo Gesualdo – *Sospirava il mio core* – compassos 1 e 2.
<http://www3.cpdl.org/wiki/images/9/98/Ws-gesu-sos.pdf>

² A técnica de *word-painting*, pintura das palavras em música, utiliza tanto elementos audíveis, quanto visíveis, isto é, notados na partitura, com a intenção de descrever um texto musicalmente. Os elementos podem variar, desde ascendência ou descendência de escalas, saltos, procedimentos imitativos, pausas, dentre outros recursos (CAZNOK, 2003, p. 83). Desse modo, o discurso musical contribuía para dotar de sentido o texto.

Ancorando-se em Buelow (1980), Versolato e Kerr (2008) afirmam que a orientação preponderantemente retórica da música barroca evoluiu a partir das preocupações renascentistas tanto em relação aos estilos musicais quanto em relação ao significado e inteligibilidade das palavras (como, por exemplo, nas discussões teóricas da Camerata Fiorentina). Desse modo, praticamente todos os elementos da música que podem ser considerados tipicamente barrocos, seja na música italiana, alemã, francesa ou inglesa; estão ligados direta ou indiretamente aos conceitos retóricos.

Na Renascença o interesse pela antiguidade grega e romana enfatizou a compreensão da música como uma arte retórica. Isso possibilita inferir que já naqueles idos o discurso musical auxiliava a aferir sentido ao texto. A redescoberta dos escritores clássicos, tal qual Aristóteles, Cícero e Quintiliano, fez com que a retórica se tornasse parte da educação e da vida cultural no Renascimento e no Barroco. A retórica estava tão profundamente enraizada na cultura que a sociedade educada dos séculos XVII e XVIII não considerou estranho incorporá-la a todos os aspectos da vida (CAMERON, 2005).

No século XVII, a ópera também teve consciência do potencial expressivo do silêncio, tal como em Octavia, *Addio Roma*, de *L'incoronazione di Poppea* (1642), de Monteverdi. As pausas separando a vogal inicial da palavra *addio*, conferem mais dramaticidade à despedida, como se a palavra não quisesse sair: A-, a-, a-, *addio Roma*, a-, a-, *addio patria*, a-, *amici, amici, addio*, o hífen novamente indica silêncio (HARRIS, 2005, p. 525).



Figura 2: Monteverdi - Octavia, *Addio Roma*, de *L'incoronazione di Poppea* (1642) – compassos 2 a 4.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP56258-PMLP69659-Monteverdi_Poppea_SV308_Act3.pdf

Derivado do humanismo renascentista, o pensamento retórico clássico foi uma das bases do currículo das escolas e das universidades da época e influenciou determinantemente a composição tanto de música sacra quanto de música secular. Esse processo levou a novos estilos e novas formas musicais, com destaque para a ópera e para o madrigal. Segundo Versolato e Kerr, “a associação entre música e os princípios retóricos foi o traço mais marcante do racionalismo musical barroco” (VERSOLATO e KERR, 2008, p.65).

Os recursos da retórica, que na oratória têm a função de intensificar os discursos, se amalgamaram aos recursos musicais. Desse modo, as figuras retóricas surgiram para dramatizar os “afetos” contidos no texto. O silêncio era um importante meio para conseguir tal feito e assim suscitar emoções, os afetos. O silêncio também era inerente à música instrumental. A sua utilização derivou em larga escala da tradição da música vocal. As sonatas de Arcangelo Corelli (1653–1713) constituem importantes exemplos nas práticas instrumentais dos usos do silêncio. Segundo Harris, Corelli foi um dos primeiros a incluir silêncios dramáticos na composição instrumental e, aparentemente, o primeiro compositor de música instrumental a utilizar o silêncio como um elemento regular de seu estilo. Corelli empregava o silêncio em situações pré-cadenciais e para demarcar os limites harmônicos e formais da música. Handel também é um expoente da tradição musical de utilização do silêncio. Tal como Corelli, Handel empregava o silêncio em situações pré-cadenciais para demarcar os limites harmônicos e formais da música, e tal como os madrigalistas, para reforçar os potenciais expressivos das palavras do texto, muitas vezes em detrimento do caráter semântico ou gramatical da palavra (HARRIS, 2005, p.527/ 557).

Heloísa Duarte Valente faz um percurso conciso do silêncio na música tradicional pré-dodecafônica. Enquanto Ellen T. Harris enfatizou o papel expressivo acerca do silêncio desde o madrigal até a música de Handel, Valente aponta que já no canto gregoriano o silêncio se fazia importante com o objetivo “de não confundir o fraseado litúrgico com a reverberação acústica dos claustros do mosteiro ou da capela” (1999, p. 90). Assim, a compreensão da palavra, que visava à comunicação com o divino, não era impedida.

Valente concorda com Harris ao afirmar que nos madrigais renascentistas o silêncio apareceu como recurso expressivo de união da poesia à música. Portanto, pode ser compreendido a partir da dimensão retórica. O silêncio como sussurro; dinâmicas que exploram o *pianíssimo* e o *piano*; pausas indicando cesuras, respiração, ou suspensão discreta do discurso; *fermatas* gerando uma tensão expressiva, sobretudo em resoluções de cadências remontam dessa tradição. Afirma ainda que “ouvir” a história do silêncio musical significa passar dos *Livros de Madrigais*, de Monteverdi, às *Partitas para violino desacompanhado* de Bach, pelo *Réquiem*, de Mozart, por todo o Beethoven, pelos prelúdios de Chopin, poemas sinfônicos de Liszt e pelos *lieder* de Schubert e Schumann. Enfim, ouvir novamente as cadências não-resolvidas do *Tristão* de Wagner (1999, p. 91).

Não obstante a importância histórica dos usos do silêncio na música, Valente defende que o silêncio passou a ser mais enfatizado como valor musical a partir de Debussy. Em 1893, Debussy escreve em uma carta ao compositor Ernest Chausson a propósito da 4ª cena, do 4º

ato de *Pelléas et Mélisande*, que teria se servido de um meio raro, o silêncio, como a única maneira de fazer valer a emoção de uma frase. O silêncio, em Debussy favorecia a clareza do colorido timbrístico e a transparência na compreensibilidade tanto do texto poético, como do fraseado musical. Significativo é o fato de que, enquanto na maior parte das óperas trágicas do tempo de Debussy as personagens prestes a morrer, geralmente mulheres, o faziam aos berros, *Mélisande*, - protagonista de *Pelléas et Mélisande* -, morre em silêncio (VALENTE, 1999, p. 91/92).

A instituição do silêncio, entretanto, como elemento estrutural da música contemporânea é atribuída à Webern. O silêncio em sua obra contribuiu para elaborar uma sonoridade renovada liberta dos excessos do Romantismo em favor de uma nova estética serial. A partir de Webern, o silêncio assumiu uma presença marcante na criação musical do século XX, passando a formar uma parte larga do mundo sonoro explorado pelos compositores do século passado. O silêncio nunca teria sido trabalhado tão profundamente ou usado com efeitos tão diversos como no último século (METZER, 2006, p.92/332).

O compositor italiano Salvatore Sciarrino afirma que o som tem uma íntima relação com o silêncio, mas que a consciência acerca dessa conexão é algo novo. Desse modo, a consciência de que o silêncio pode ser usado como base composicional de uma peça musical seria um produto da música do século XX (LANZ, 2010, p. 7). Autores como Metzger e Valente consideraram que a música do século XX, a partir de Webern, produziu uma nova consciência acerca do silêncio.

Marcel Cobussen, em *Silence and/in Music*, os compositores da Segunda Escola de Viena, Arnold Schönberg, Anton Webern e Alban Berg, já sugeriam em suas partituras que determinados trechos soassem *lontano e* mais silenciosos. Webern, dentre outros compositores modernistas que também exploraram o timbre - como Debussy, Schönberg e Varése -, trabalhou com o silêncio de maneira mais intensa, explorando frases breves e fragmentadas envoltas pelo silêncio, dinâmicas suaves e timbres fugazes. Em Webern, a existência de múltiplas pausas faz com que os sons soem mais espaçados. Em suas *Variationen für Klavier*, opus 27, mais precisamente na terceira variação, ele sugere que o intérprete continue a acelerar diante de uma pausa. Logo após, o tempo inicial é retomado novamente numa pausa. Metzger enumera quatro modos de Webern talhar uma atmosfera silenciosa: quietude, dinâmicas extremamente suaves, brevidade e fragmentação. A quietude é conseguida através de modos de indicações aos intérpretes na partitura, como: *verklügend* - desaparecendo, e *kaum hörbar* - quase inaudível. Bem como através de dinâmicas que variam

de *ppp* a *pp*, como na “III peça, das Cinco peças para Orquestra, op. 10” (*apud* METZER, 2006 p. 337/ 339).

Uma atmosfera mais silenciosa também é destaque em *Sechs kleine Klavierstücken, Opus 19*, de Arnold Schönberg. A peça n° 2 inicia-se com uma pausa de semínima e termina com um acorde e uma pausa em fermata, enquanto a peça n° 3, com uma pausa. Marcel Cobussen (*Ibidem*), afirma que o silêncio gerado não é acidental, mas resultado de uma deliberação composicional. As frases em pianíssimo fazem que os sons sejam percebidos no limite do audível. No entanto, caso o ouvinte não esteja familiarizado com a partitura, o início da peça n° 2 é percebido no segundo tempo do primeiro compasso. Assim, o gesto do intérprete se faz de fundamental importância para a construção do silêncio. Para Schönberg, no entanto, o silêncio ainda é suplementar ao som. Talvez seja com John Cage que o silêncio se emancipa.

Através das *Sonatas and Interludes*, para piano preparado (1946-1948), John Cage além de utilizar parafusos, borrachas, materiais de plásticos, dentre outros elementos, para produzir novos timbres no piano, percebeu que a música poderia ser estruturada através da duração, do contraste entre som e silêncio. Cage produziu esse modo de concepção musical se contrapondo ao que ele considerava como sendo o “erro” de Beethoven, ou seja, a estruturação da sua música através da harmonia. Cage elogiava Satie e Webern por utilizarem a duração como medida de construção musical (GRIFFITHS, 2010, p. 23).

A utilização do ritmo como fator de estruturação musical já havia sido introduzida por Cage em sua *First Constuction*, para percussão, além de ter sido utilizada também em *String Quartet in Four Parts* (1949-1950) e no *Concerto for prepared piano and orchestra* (1950-1951). Essa busca foi resultante de uma forte influência da cultura oriental. Para Cage, era o ritmo e não a harmonia que consistia em o fundamento para todas as culturas musicais. Assim ele percebia o conceito de tala na Índia e também a música balinesa do gamelão (*Ibidem*, p. 26).

Apesar do entusiasmo de Cage em relação ao ritmo, o contato com o zen-budismo contribuiu para que ele estabelecesse outra forma de abordagem musical. John Cage afirmava que todos seus esforços musicais residiam na busca por dizer algo, mas, a partir do contato com o zen, seus esforços se dirigiram a uma busca por nada dizer (*Ibidem*, p.26). Com a contribuição do zen budismo, Cage passou a buscar uma música que não revelasse as intenções e decisões do compositor. Dentre as mais precoces experiências nessa senda se encontra em *Imaginary Landscape n° 4*, para doze receptores de rádio, onde Cage,

inspirando-se no *I Ching*, utiliza lançamentos de moedas para derivar a duração, o cumprimento das ondas e a dinâmica utilizada na música.

Em *Music of Changes* (1951), para piano solo, também inspirado pelo “I Ching”, Cage estruturou elementos musicais como: duração, dinâmica, trinados, glissandos, *clusters* etc. Interessante notar que essa peça, ao ter o resultado musical ditado pelo acaso de um lançamento de moedas, constitui-se em contraponto a “Sonata para piano” de Boulez, onde o resultado sonoro é totalmente fundamentado em parâmetros seriais. *Imaginary Landscape n° 5* (1951-1952) e *Williams Mix* (1952), peças eletroacústicas, também foram construídas a partir do lançamento de moeda, como alternativa às determinações musicais do compositor. Talvez o exemplo mais conhecido dessa busca pelo silêncio musical de Cage seja *4'33*, de 1952, peça composta para qualquer instrumento, onde a partitura exige que o instrumentista nada toque no momento de duração da música, apenas faça o gesto como sugestão ao ouvinte. Em meio ao silêncio sugerido pela performance há o som do ambiente.

Outros compositores além de John Cage quebraram a hierarquia entre som e silêncio. Dentre a imensa pluralidade de estilos e compositores que lidam com o silêncio está Luigi Nono, Toru Takemitsu, Salvatore Sciarrino, Estércio Marquez Cunha, dentre outros. Entretanto, na impossibilidade de abarcar tal escopo esse trabalho se restringirá à música de John Cage. Com o foco em Cage buscaremos perceber como seu esforço por nada dizer, sua busca pela não intencionalidade, se relaciona com a tradição retórica e persuasiva do silêncio na música barroca. A percepção dessas singularidades e possibilidades de interconexões poderá contribuir para a compreensão sobre os diferentes imaginários vivenciados pelo sujeito do barroco dos séculos XVII e XVIII e do homem contemporâneo.

Em “A Retórica do Silêncio”, Cesar Mariano Villavicencio oferece uma exemplificação de como “elementos musicais como pausas, cesuras e articulações foram usados por compositores em diferentes períodos da história da música, com a finalidade de provocar ênfase em determinados estados de espírito” (2011, p. 101). A existência de diversas figuras retóricas de silêncio atesta que o silêncio já era tratado com proeminência, intencionalidade e sentido na música Barroca. Algumas dessas figuras de silêncio se relacionavam com o *páthos*, e tinham, portanto, o poder expressivo de suscitar emoções, despertar os ânimos e afetar a alma. Uma expressividade, que no caso do Barroco alemão estava permeada de sentido religioso.

1.1. RETÓRICA E AFETO

A antiga disciplina da retórica, a arte do discurso eloquente, já no século V a. C, consistia-se como uma habilidade oral utilizada por juristas e homens de Estado. A retórica era originalmente uma arte linguística, arte de falar ou escrever para persuadir as pessoas. Essa disciplina prescrevia não só a estrutura do discurso, mas também o estilo da oratória na vida pública.

Acredita-se que a tradição retórica foi introduzida pelo sofista Górgias, por volta de 428 a.C. Vários outros filósofos contribuíram para o desenvolvimento dessa disciplina, como Protágoras, Antifonte, Lísias, Isócrates, Platão e Aristóteles. O grego Górgias, dito o “Niilista”, concebia a retórica como um tipo de poder persuasivo. A arte de persuadir não dependia apenas dos princípios do argumento, mas também das formas da prosa. Desse modo, percebe-se o início da *elocutio*, ou seja, o uso cuidadoso e arranjo das frases e palavras para conseguir um efeito. Contudo, Platão, em seu diálogo Górgias, expressou preocupação em relação ao poder que os retóricos tinham sobre seu público. Classificou a retórica como uma arte, vez que, na sua visão, não se tratava de conhecimento, mas, meramente, do convencimento da audiência através do poder da fala. Como resultado desse feito, a justiça e a opinião poderiam ser corrompidas. Para Platão, um retórico não era tão apto quanto um filósofo para o exercício do poder (CAMERON, 2005).

Aristóteles, discípulo de Platão, tinha uma opinião diferente. Seu principal trabalho sobre o tema, “Retórica”, é considerado como pedra fundamental da disciplina. Em seu tratado, Aristóteles identifica três modos distintos de persuasão: *ethos* (decorrente das características próprias do orador); *pathos* (decorrente das emoções da audiência); *demonstração lógica*, que é dependente do argumento. Para Aristóteles, os três tipos de retórica correspondem a três tipos de ouvintes. Cada discurso é composto por três partes: o falante; o assunto que ele trata; a pessoa a quem o assunto se endereça, isto é, o ouvinte (Ibidem).

Platão e Aristóteles tratavam a retórica como uma parte subordinada da Filosofia. Defendiam que os filósofos tinham mais competência profissional para tratar do assunto do que os retóricos. Em Atenas e outras cidades gregas falar em público e nos tribunais de lei era prática do dia a dia, e assim sendo, os professores de oratória tinham grande demanda e a retórica tornou-se parte essencial no curriculum.

Os tratados de retórica romanos, tais como o de Cícero e o de Quintiliano, são mais práticos e descritivos do que o dos gregos, que eram mais abstratos. Para Quintiliano, a

retórica possuía dois veículos de expressão: a voz e o corpo. Defendia que voz e corpo necessitavam serem controlados por regras adequadas e, desse modo, considerava necessário para o orador se familiarizar com os métodos de expressão que iam desde os gestos corporais aos arranjos das palavras e inflexões da voz (Ibidem).

Com a ascensão do cristianismo, teóricos da Igreja adotaram a retórica clássica dos romanos, esta ressignificada durante a Idade Média. Os retóricos medievais focavam na arte de compor cartas ou documentos oficiais e o clero cultivava a retórica no gênero sermão.

Desde a antiguidade o conceito de afeto foi associado à música e à retórica. O termo latino *affectus* é correspondente à palavra grega *pathos* e pode ser associado a ânimo, estado ou disposição de espírito, sentimento, impressão, afeição, paixão.

Os afetos (as paixões) podem ser traduzidos como distorções da serenidade da alma, como sofrimentos da alma, mas também como purificações, que sempre dependerão do governo e domínio correto do uso da razão, para que não limitem a liberdade humana. Todos esses significados têm raízes nos escritos de Platão e Aristóteles e foram transmitidos através da Idade Média e do Renascimento, tornando-se herança para os pensadores dos séculos XVII e XVIII (GATTI, 1997, p.16).

Pathos era também compreendido como doença ou enfermidade, resultando na condição passiva de outra pessoa. A tradução latina de *pathos*, *affectus*, está enraizada no verbo *adficere*, que significa trabalhar sobre influência, afeto. Ambos, Platão e Aristóteles, interessavam-se pelo poder da música em influenciar o espírito humano, o que os levou a sugerir os usos de certos tipos de música, baseados nos *ethos* específicos dos modos gregos (BARTEL, 1997, p. 31). Platão defendia que os movimentos melódicos movimentavam a alma dos ouvintes. Assim, a música poderia convir, ética e moralmente, para a sociedade: o modo Dórico despertaria serenidade, o Frígio valentia, enquanto o Lídio era desaconselhável por suscitar características afeminadas. Platão diferenciava quatro afetos - prazer, sofrimento, desejo e temor -, e enfatizava a responsabilidade da música e do músico em escolher qual a melhor maneira de direcionar a alma do ouvinte. Já Aristóteles, na “Retórica”, enumerou onze afetos misturando prazer e sofrimento: desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúmes e compaixão. Para ele, a música possuía a qualidade de criar diversos estados de ânimo, além de não se restringir em suscitar um caráter apenas eticamente bom, mas também sensualmente belo (GATTI, 1997, p.16/17).

Quintiliano, de quem o *Institutio Oratoria* tornou-se a mais influente fonte retórica na Renascença, afirmava que a música "excita sentimentos generosos e acalma paixões desordenadas". Já os estoicos mantiveram a visão negativa grega sobre os afetos, considerando-os como não naturais, uma vez que ansiavam pelo completo domínio das

paixões. Ambos os termos, *passio* e *affectus*, eram usados pelos primeiros cristãos, incluindo aí Santo Agostinho. Para ele, o conceito de afeto incluía as paixões construtivas e destrutivas, incluindo as virtudes e pecados humanos. O poder ético e de cura da música já era promulgado nos tratados medievais (BARTEL, 1997, p. 31). De outro lado, o discurso retórico influenciou a concepção de que a música, como comunicação, intensificava a coesão, o vínculo social entre os sujeitos, seja através do convencimento seja através da cura.

Boécio (480-524) realizou a síntese entre a teoria musical greco-romana com a teoria medieval. Durante a Idade Média, na classificação das sete artes liberais, as artes do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) ganharam maior destaque do que as artes do *trivium* (gramática, dialética e retórica). Através de seu trabalho, o conceito pitagórico de música como disciplina matemática se intrincoou no pensamento da escolástica medieval, estabelecendo o primado de ciência especulativa sobre a arte sensualmente perceptível do fazer musical. A disciplina Música era dividida em três ordens: *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. Nessas categorias a relação entre a reflexão microcósmica de uma realidade macrocósmica tornava-se evidente.

A maior ordem, *musica mundana* (“música das esferas”) consistia num acordo entre a "harmônica" ordem de movimento das estrelas e dos planetas da alternância das estações e organização dos elementos. É essencialmente uma explanação racional do macrocosmo apresentado através de proporções numéricas. *Musica humana* - música de corpo e espírito humano -, consistia na relação harmônica entre corpo e alma, mas não deixava de ser influenciada pela ordem macroscópica da música mundana. O corpo humano representaria um microcosmo da ordem maior; ambos seriam governados pelas mesmas proporções e relações numéricas. A terceira e menor ordem da música - *musica instrumentalis* -, consistia em um acordo entre as propriedades físicas do som e focava-se nas proporções numéricas dos intervalos musicais. A percepção dos intervalos seria determinada pelas mesmas proporções que governavam a *musica mundana* e a *musica humana*. Nessa ordem, as proporções numéricas se tornariam perceptíveis auditivamente através da aplicação física dos princípios matemáticos (Ibidem, p. 11).

A escolástica medieval deu maior confiança à *ratio* intelectual do que ao emocional e falível *sensus*. Desse modo, a *ratio* matemática servia sempre para corrigir o aural *sensus*. Assim, o teórico da música (*musicus*) era considerado superior ao intérprete ou compositor (*cantor*). Para Mônica Lucas (2007, p.225), “as artes relativas aos números foram incluídas na categoria de ‘ciência’ aristotelicamente definidas como a capacidade de fazer demonstrações a partir de premissas conhecidas”.

Os temas linguísticos do *trivium* incorporavam-se às outras três artes liberais: gramática, dialética e retórica. Era como membro da faculdade do *trivium* que o músico prático - o *cantor* -, entendia seu lugar. A música prática era considerada um ofício de elocução e recepção e, por isso mesmo, mais associada à retórica do que à matemática. Além da direção escolar, dos corais da Igreja e do ensino dos rudimentos da música, o *cantor* era também frequentemente chamado para ensinar as outras disciplinas do *trivium*, especialmente o Latim e a Retórica (BARTEL, 1997, p. 12).

A música vocal foi a primeira a aplicar os conceitos e ideais retóricos. Os vínculos existentes entre música e retórica se constituíram de uma apropriação das ideias de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Tal como dizia Quintiliano, um orador deveria seguramente prestar especial atenção à sua voz e em seus gestos assim como a música deveria estar atenta em suscitar emoções por suas diferentes inflexões. Apesar dos sons não carregarem a mesma carga semântica contida nas palavras faladas, diferentes emoções poderiam ser despertadas por eles.

A música, junto com a matemática, era considerada como arte dos números. Porém, com o Renascimento e o Barroco há um redimensionamento das artes liberais. A retórica, inerente ao *trivium*, passa a ganhar elevado destaque através do humanismo. O *studia humanitatis* incluía gramática, poesia, história, moral e filosofia, bem como a retórica. A música, até então compreendida como uma arte matemática passa a ter uma dimensão retórica.

(...) nos séculos XVII e XVIII o discurso persuasivo enraizado nas instruções de Aristóteles, Cícero e Quintiliano se coadunou com o propósito dos compositores barrocos em escrever música vocal. Assim como toda boa oratória devia suscitar as emoções, assim também na música vocal barroca, a emoção - ou o afeto - tornaram-se o objetivo do compositor. (BUELOW, 1966, p. 61 *apud* CAMERON, 2005, p. 32) [tradução nossa]

A ideia da música como uma arte retórica se baseava na compreensão da música enquanto linguagem. A base humanística da educação, que aspirava ensinar a arte da eloquência retórica, permeou o pensamento musical, de maneira que as primeiras décadas do século XVI, os músicos procuraram estreitar os laços estabelecidos entre retórica e música. A ética luterana, por seu lado, ao conceber a música como expressão da Palavra de Deus, constituiu-se como um importante elo entre o conceito matemático e especulativo de música da Idade Média e o redimensionamento retórico advindo com o Renascimento.

1.2 - LUTERO: A MÚSICA COMO VOCAÇÃO À PALAVRA

Segundo Dietrich Bartel (1997, p. viii), a música barroca é dialética e se desenvolveu a partir da linguagem da música renascentista. Para ele, os estudos sobre a música do período ganharam legitimidade através da busca de autenticidade na interpretação musical e pelo interesse no estudo da relação entre retórica e música. A rigorosa aplicação da terminologia e metodologia proveniente da retórica para a análise e composição musical ocorreu, predominantemente, na Alemanha. Embora os princípios retóricos influenciassem a composição musical na Itália, França e nos círculos ingleses, foi na Alemanha que se desenvolveu uma entusiástica adoção e adaptação da terminologia na música, métodos e estruturas da retórica, especialmente nos escritos dos *kantors* luteranos.

Bartel aponta que a diferença entre o barroco alemão e o barroco italiano se devem em grande parte a Reforma Protestante liderada por Martinho Lutero. As ideias de Lutero influenciaram o desenvolvimento da música alemã dentre os séculos XVII e XVIII. A sua compreensão teológica de mundo ajuda a explicar tal fato: a aceitação de um significado matemático-científico da teoria musical medieval; a didática, ao invés de uma intenção puramente estética: o uso de princípios racionais para o ofício musical, aliado à intensificação do significado da disciplina retórica, incluindo os conceitos de afeto e de figuras de retórica musical (1997, p. X).

Martinho Lutero proveu os músicos e os teóricos da música com uma filosofia fundamentalmente teocêntrica e, desse modo, possibilitou uma continuidade com a visão medieval. A compreensão da música enquanto uma disciplina celestialmente filosófica e especificamente matemática prevaleceu na maior parte do barroco alemão. Entretanto, a vocação luterana à palavra do Criador, alçou a retórica a uma condição de elevada importância musical. Lutero acreditava que a música era um presente divino. Para ele, Deus era o autor e a fonte do fenômeno sonoro, incluindo do mundo das alturas. A conjectura humanista de que os intervalos musicais eram derivados de proporções matemáticas não era irrelevante, mas vinha em segundo plano. Através da música, o invisível tornava-se audível (BARTEL, 1997, p. 3).

Para Lutero, depois da teologia, a música ocupava o lugar mais alto e de maior honra dentre as quatro disciplinas matemáticas das sete artes liberais. O compositor suíço Ludwig Senfl (1486-1553) afirmava que Lutero defendia que os profetas não cultivam nenhuma arte tal como a música. Eles ligavam sua teologia não à geometria nem à aritmética ou astronomia, que tradicionalmente se destacavam dentre as sete artes liberais, mas à música, a qual

revelava a verdade através dos salmos e hinos (Ibidem, p. 4). Lutero continuou adotando o conceito de que a música tem um caráter efetivo e formativo. A ordem natural dos sons era definida através das proporções matemáticas dos intervalos, estava presente no momento da criação e era um atributo Divino. Desse modo, quando o ouvido humano percebia as várias harmonias musicais, involuntariamente, reconhecia a realidade do trabalho do Criador. Assim, segundo Lutero, a música como atividade humana não era uma necessidade de auto expressão, mas um reflexo da relação com o Criador (Ibidem, p. 5).

A visão de mundo luterana refletia a síntese realizada por Santo Agostinho entre a teoria musical grega com o dogma cristão. A música não apenas refletia a ordem de criação do universo através de sua própria ordem numérica, mas também afetava positivamente o indivíduo pela audição, pondo-o em sintonia com a grande ordem da Criação (Ibidem, p. 5).

A relação entre os intervalos musicais e a sua origem divina, de longa tradição, continuou sendo explorada pelos teóricos luteranos. O uníssono e o primeiro harmônico da fundamental, a oitava, era considerada o ponto inicial da música, assim como o ponto marca o início da linha, na geometria. A perfeição da oitava - “a mesma nota” da fundamental -, era uma metáfora para a perfeição de Deus, o ponto inicial da criação. Tal como na série harmônica, quão mais próximo da nota fundamental, maior a consonância. Então, se temos um som melódico emitido através da vibração de uma corda inteira o primeiro harmônico (intervalo de oitava) será resultante da divisão de $1/2$; o segundo (intervalo de quinta) resultante da divisão de $2/3$; o terceiro (intervalo de quarta) de $3/4$; o quarto (intervalo de terça maior) de $4/5$; o quinto (intervalo de terça menor) de $5/6$, respectivamente.

A descoberta dessas relações numéricas influenciou muito a edificação da metafísica ocidental, pois sua numerologia contribuiu para a formulação de um universo, onde som, número, astros e Deus seriam correspondentes. A junção entre aritmética e geometria foi propícia a uma cosmologia de longa duração, pois citadas nas harmonias das esferas de Platão, atravessou a Idade Média e vigorou até o Renascimento (WISNIK, 1989). Eis os sentidos divinos. Além de ser um reflexo passivo dos princípios numéricos divinos e universais, a música também era um agente ativo, afetando o espírito e corpo humanos. Tudo isso era conseguido através da expressão audível das proporções numéricas que a música tinha em comum com o macrocosmo e ultimamente com Deus (BARTEL, 1997, p. 16).

A música era vista pelo pensamento luterano como um meio de evolução espiritual. Ela era usada na luta contra a melancolia, depressão e contra o poder das trevas, assim como tinha um papel fundamental na educação dos jovens. Para Lutero, as crianças deveriam estudar não apenas línguas e história, mas também o canto musical e toda a matemática.

Interessante observar que não apenas a música e a matemática, mas também os assuntos linguísticos foram considerados como parte integrante do currículo da *Lateinschule* luterana. (Ibidem, p. 7). Essa nova ênfase luterana em pregar a palavra encorajou a redescoberta da disciplina retórica. A retórica tinha uma tarefa específica: o orador deveria usar a arte persuasiva da oratória para admoestar e edificar sua congregação. Lutero defendia que a pregação também deveria ocorrer especificamente através da música. Particularmente através da combinação da música com um texto sacro (Ibidem, p.7).

Uma composição musical deveria ser equivalente a um sermão através dos sons. Primeiramente a música deveria mover o ouvinte para a recepção da palavra falada. Como segunda etapa a música deveria enfatizar a potência do texto. Enquanto o texto falado poderia ser compreendido intelectualmente, seu afeto poderia ser mais enfaticamente expressado através da música. A expressão musical do texto e as possibilidades de suscitar o afeto tornou-se preocupação para as gerações de músicos e compositores luteranos. As reivindicações de Lutero à música não eram exclusivamente para que ela expressasse e suscitasse emoções, ela deveria também explicar e expor os significados das palavras. Ele encorajou os músicos a garantir que todas as notas e melodias estivessem centradas no texto. A música deveria trazer vida ao texto. Ela não deveria ser uma reflexão passiva do texto, mas uma advogada do texto (Ibidem, p.8).

Para Lutero, a adição da voz ao texto resultava em canção, a voz dos afetos. Tal como a palavra falada é compreendida intelectualmente, através da música o intelecto é afetivamente percebido. Tanto a mente quanto o coração deveriam ser visados pelo compositor. Desse modo, os afetos seriam retratados e despertados pelos compositores luteranos tanto para deleitar a audiência, ou refletir fielmente o texto, quanto para pregar o Evangelho cristão. A composição musical era a voz viva do Evangelho. Os compositores deviam usar todos os meios artísticos para convencerem os ouvintes. O uso das estruturas e dispositivos retóricos era um dos métodos para se atingir tal convencimento. Esses dispositivos eram utilizados pelos compositores luteranos a fim de torná-los melhores "pregadores". (Ibidem).

As figuras da retórica musical não eram simplesmente um fenômeno decorativo. Tais dispositivos levavam a composição a um alto grau exegético. Portanto, a função da música luterana era claramente pedagógica, uma vez que buscava ensinar e edificar. Segundo Bartel (Ibidem, p.9), embora os novos idiomas e estilos musicais italianos tivessem sido adotados pelos músicos luteranos, esses eram usados para explicar e expressar os significados e sentidos do texto e não simplesmente para imitar os afetos.

Em suma, através de sua contínua adesão à concepção medieval de música e sua ênfase simultânea na música de aplicação prática, Lutero preparou o caminho para uma síntese entre *musica speculativa* e *musica practica*, processo que levou ao desenvolvimento da *musica poetica* alemã. O curriculum luterano estabelecia uma ênfase tanto nas disciplinas matemáticas, quanto nas disciplinas latino-linguísticas. Através da ênfase na importância da música tal como da fala e da pregação da Palavra, Lutero estimulou a integração entre as disciplinas musicais e retóricas. Encorajou ainda a combinação de um *ethos* musical teológico com o conceito dos afetos baseados na ciência especulativa das proporções numéricas dos intervalos musicais (Ibidem).

Dois conceitos que receberam bastante atenção nos tratados musicais barrocos alemães foram: a base matemática e especulativa da música e o seu efeito pretendido de edificação. A ênfase luterana na edificação através da música, portanto o seu caráter de fazer comunicativo, humano e retórico se coadunou com a concepção matemática, especulativa e teórica da música conferida por Boécio no período medieval. Johann Gottfried Walther (1684-1748) primo, amigo e colega de Bach em Weimar, em seu tratado de composição afirmava que embora os seus contemporâneos italianos tivessem abandonado o conceito de música como uma ciência matemática, a compreensão da música enquanto uma disciplina celestialmente filosófica e especificamente matemática prevaleceu na maior parte do barroco alemão. Entretanto, enquanto a base filosófica para tal compreensão se fundamentava na filosofia teocêntrica luterana da música, a base histórica para esse fenômeno está enraizada nos conceitos clássicos e medievais de música, influenciada pelo humanismo renascentista e pelo reflorescimento das disciplinas de linguística e de retórica. (Ibidem).

Essa conexão já tinha sido devidamente compreendida pelo *kantor* luterano, que adotou os princípios e métodos retóricos para a disciplina musical. Embora as disciplinas linguísticas tenham sido consideradas inferiores ou "triviais" em relação às disciplinas do *quadrivium*, na ordem medieval das sete artes liberais, essa classificação já havia mudado com o Renascimento. A poesia e a retórica, ao invés da *mathesis*, foram cada vez mais consideradas como disciplinas irmãs da música. Gradualmente o compositor passou a ser considerado como um autêntico *musicus poeticus* tendo a sua posição redefinida (Ibidem, p.12).

Andreas Werckmeister (1645-1796) afirmava que as pessoas podiam perceber as mesmas proporções constitutivas da alma e do corpo humanos, o que traria imensa fonte de prazer, uma vez que a divina essência seria auditivamente realizada através da música. Desse modo, o temperamento individual poderia ser movido e controlado por uma música bem

escrita. Tanto internamente, quanto externamente, espiritualmente e fisicamente o indivíduo era uma criação da harmonia divina, o que poderia ser percebido através da música (Ibidem, p. 16).

Percebe-se, assim, que para os teóricos, a música tinha uma força ética, pois teria o poder de influenciar o sujeito, uma vez que esse era considerado como reflexo do Criador. Através da música, o homem entrava em harmonia com o divino e, conseqüentemente, com o mundo social que dava corpo ao Criador, isto é, com o corpo da Igreja Luterana, o corpo de Deus. Assim, para o luteranismo, a *musica practica* servia para o prazer de Deus e edificação do ouvinte, tal qual as especulações da *musica theoretica* que serviam à glorificação de Deus. Nesse sentido, para Leibnitz a música era um exercício aritmético que ocorre inconscientemente em nossa alma. Werckmeister, por sua vez, defendia que na ordem matemática da música, a ordem da criação é revelada, manifestando a sabedoria e o poder criativo de Deus (Ibidem, p. 17).

O conceito especulativo de música que enfatizava uma revelação matemática de sentido divino, proveniente de Boécio, que ressaltava mais o papel do teórico do que o do músico começou a perder sua posição dominante durante a renascença. Com a crescente preocupação em relação à notação e composição musicais, uma nova categorização de música passou a ter um maior destaque, a *musica instrumentalis*. Essa nova categoria deu maior importância às questões relativas à música como sendo humanamente concebida. Desse modo, o luteranismo conseguiu fundir a matemática “divina” com a palavra do Criador, música e retórica.

Além disso, o próprio conceito de ciência sofreu uma mudança durante este período. A ciência passou a ser funcional em vez de puramente especulativa. Isso se deveu a própria visão de mundo renascentista, onde o humano começou a substituir o divino como sujeito e objeto das disciplinas. Desse modo, a arte passou a dar grande crédito às explanações e justificações científicas. Assim, as disciplinas linguísticas do *trivium*, com ênfase na comunicação humana, tornaram-se cada vez mais proeminentes.

Durante os séculos XV e XVI, o foco da música, revelado através das abstrações numerológicas da *musica theoretica*, passou a se deslocar para um foco antropológico revelado nos poderes da retórica da *musica poetica*. Paralelamente, a ênfase se deslocou do matemático *quadrivium* para o linguístico *trivium*. Portanto, a música passou a ser considerada como uma linguagem. A *musica poetica* combinou as verdades estabelecidas da *musica theoretica*, com o intensificado conceito renascentista do compositor enquanto um artista, que era chamado para os significados do texto através da música (Ibidem, p. 19).

Então, através do século XVII, o pensamento geral na Alemanha luterana continuou a girar em torno do teocentrismo e dos conceitos científicos matemáticos herdados da teoria musical medieval. Contudo, influenciado pelo pensamento da Renascença e pela teologia luterana, as significativas revisões especulativas da percepção da música resultaram em uma compreensão "humanizada" da disciplina. O *sensus* humano tornou-se tão importante quanto a *ratio*. O propósito da música como um efetivo e afetivo meio de comunicação fez a disciplina prática da composição mais proeminente que a sua contrapartida teórica. Ao invés de considerar a ciência especulativa da música como irrelevante, os escritores alemães incorporaram à teologia luterana e à matemática de Boécio uma compreensão da música como sendo uma forma de arte humana.

A ênfase luterana, na exegese da palavra, educação e proselitismo, associada à ênfase renascentista sobre as disciplinas linguísticas resultaram num conceito de música que elevava a expressão do texto e sua associação com os afetos. Era pontuada a função didática da música associada ao texto. Ambas, música e palavra existiam para ensinar e proclamar o Evangelho Cristão (Ibidem, p. 58).

A característica edificadora da música para Lutero se juntou às premissas setecentistas de orientação aristotélica vinculadas a tradição Retórica. A arte, compreendida como imitação da natureza, em Aristóteles, deveria incitar o sujeito a Virtude, que correspondia ao fim de toda ação e de toda arte. Daí decorre que beleza implicava também em finalidade moral. A virtude aristotélica foi confundida com os ideais cristãos ao adequar os fins de toda arte à edificação religiosa. Ideia em voga da Alemanha protestante aos autores do começo do século XVIII (LUCAS, 2005).

1.3. MUSICA POETICA: MÚSICA AFETIVA E DECORO

Em 1537, Nicolaus Listenius (1510 - ?) já concebia a ideia de *musica poetica* a partir da divisão *musica theoretica e musica practica* definida por Boécio. Entre 1599 e 1601, Joachim Burmeister sistematizou a base retórico-musical para *musica poetica* propondo que as figuras musicais poderiam ser tratadas de modo similar às figuras da retórica. A partir de um estudo sobre o moteto *In me transierunt*, de Orlando Di Lasso, em 1606, “Burmeister apresentou também a primeira descrição e interpretação de uma composição completa com a aplicação de sua terminologia retórica” (VERSOLATO e KERR, 2008, p.66). Ele foi ainda o primeiro teórico a formular uma definição para a análise musical.

A análise de uma composição é a decomposição dessa composição em um determinado modo e uma determinada espécie de contraponto [*antiphonorum genus*], e em seus afetos ou períodos... A análise consiste de cinco partes: 1. Determinação do modo; 2. das espécies de tonalidade; 3. do contraponto; 4. consideração da qualidade; 5. decomposição da composição em afetos ou períodos. (BURMEISTER in BENT, 1980, p.343 apud VERSOLATO e KERR, 2008, p.66).

Em 1563, o termo *musica poetica* foi pela primeira vez utilizado como um título do tratado de composição de Gallus Gressler, estabelecendo-o como descrição de um gênero e de uma disciplina. Em 1600, um uso sistemático dos princípios e terminologias retóricas, incluiu o conceito de figuras musicais de retórica estabelecido na disciplina de *musica poetica* através dos escritos de Joachim Burmeister (1566-1629). A ênfase na comunicação persuasiva foi incorporada por expansão na *musica practica*, através de duas subcategorias: a tradicional *ars cantus*, focando na execução de uma composição e a nova *musica poetica*, que enfatizava a composição e a capacidade de expressar musicalmente um texto. Enquanto alguns teóricos alemães incluíram *musica poetica* como uma subcategoria da *musica practica*, retendo assim a classificação italiana bipartite, outros como Johann Andreas Herbst (1588-1666) a definiu como uma categoria musical independente. Em cada um dos casos, os teóricos passaram a considerar os compositores como *musicus poeticus*, substituindo o músico enquanto teórico. Werckmeister definia como expert o músico que dominasse ambas as áreas (BARTEL, 1997, p. 20).

Musica poetica ou composição musical era uma ciência que levava ao acordo e correção harmônica das notas a serem levadas ao papel, para poderem ser tocadas ou cantadas e assim deveria mover o ouvinte à devoção divina, além do prazer e deleite do corpo, mente e alma. Ela era assim chamada, porque o compositor não deveria apenas compreender unicamente a linguagem, como faz o poeta para não violar a métrica do texto, ele também deveria escrever poeticamente, nomeando uma melodia e, assim, merecia o título de *Melopoeta* ou *Melopoeus*. Por essa definição, *musica poetica* seria essencialmente a música vocal, pela qual o "poeta-músico" apresentava o texto como uma oração musical. Para mover o ouvinte à grandeza da devoção divina a música expressava o texto e os afetos a ele associados. Esses dois elementos eram enfatizados na maioria dos tratados de *musica poetica* (Ibidem, p. 22).

A ideia de ordem divina permaneceu totalmente importante no barroco alemão aliado ao acréscimo do racionalismo no contexto das cosmológica e teológica visões de mundo protestante. Continuou havendo um reconhecimento intelectual da ordem da natureza e de

suas proporções aritméticas, ordem natural que a composição musical refletia. A *ratio* era para ser usada para discernir o poder da música, para estruturar composições musicais e ultimamente para controlar as emoções dos ouvintes. Até ouvidos não treinados seriam capazes de reconhecer a beleza de uma música devidamente composta. Inversamente, a música que não estivesse em conformidade com as leis naturais soaria confusas aos ouvidos (Ibidem, p. 21).

A música Barroca buscou compreender, controlar a natureza e seu sistema harmônico através de um racionalismo objetivo. Isso também era inerente à jardinagem, pintura e arquitetura barrocas. Os dispositivos artísticos, seja na jardinagem ou na música, eram empregados para "corrigir" a natureza, particularmente seus aspectos incontrolados que tendiam à "loucura" (Ibidem).

A razão humana poderia iluminar a verdadeira essência da natureza realizando no final a intenção original do Criador, em acordo com "peso, número e medida". Desse modo, assim como a natureza poderia ser domesticada, também os temperamentos e paixões humanas poderiam ser controlados através dos dispositivos artísticos e da ênfase dada à retórica, através da *musica poetica*.

Os autores setecentistas se referiam a música como "imitação sonora" pelo viés do *trivium*. Assim, o canto, a melodia e os ritmos musicais eram compreendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Desse modo, houve uma aproximação sistemática entre música e oratória e a música se relacionou com o gênero artístico das artes vinculadas à palavra: dialética, gramática e retórica. O aparecimento da *Poética*, de Aristóteles, impulsionou que a música fosse também entendida no barroco como o discurso das paixões (LUCAS, 2007).

Mônica Lucas (2016) considera que a relação entre arte-natureza compreendida pelas oratórias Latinas que circularam no mundo humanista e que influenciou a retórica musical barroca se manifestou na forma de lugar comum, isto é: fonte geral onde se tiram argumentos e provas para tratar os assuntos. Ela afirma que o flautista Johann Joachim Quantz no século XVIII e Johann Mattheson, em *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739 acordavam ao afirmarem que a natureza, compreendida como dom e talento, era requisito primeiro e essencial para se alcançar a excelência artística. Essa ideia era legitimada por esses autores através dos mesmos argumentos utilizados por retóricos clássicos como Cícero.

Nesse lugar-comum, a categoria arte encontrava-se em oposição à natureza, na medida que designava habilidades passíveis de ensino contrapostas às disposições inatas. Era nesse sentido que a retórica era compreendida, como pensava Quintiliano, uma arte do bem

dizer, relativa à Oratória. Nos assuntos musicais do século XVIII, o termo também adotava esse caráter. A perfeição técnica tanto para o Orador como para o Músico só poderia ser alcançada através do equilíbrio entre arte e natureza. Isso tanto em Cícero, Quintiliano e Horácio.

Mathesson e Quantz retomaram esse lugar comum já defendido pelos retóricos clássicos que achavam determinante a existência de um dom natural para o desenvolvimento da habilidade artística. Para esses autores, a natureza chegava a ter predominância sobre a arte. Nesse sentido, cabia à arte elevar a natureza à sua máxima perfeição, imitando-a e aperfeiçoando-a. Imitar a natureza não era compreendido apenas como imitação dos sons naturais, as paixões da alma constituíam um material mais rico a ser imitado. Assim a música colocava os afetos em cena de maneira educada, com decoro (LUCAS, 2016).

O conceito de natureza, como objeto de imitação incluíam além da natureza sensível e das paixões da alma, as obras e autores canônicos. Entre os autores dignos de serem imitados encontravam-se: Josquin, Ockeghem e Lassus (para o estilo antigo do contraponto). Mathesson utilizava como referência para o estilo moderno o estilo italiano, com Arcangelo Corelli e Benedetto Marcello; Jean-Baptiste Lully, para o gosto francês, e Reinhard Keiser, para o estilo alemão. Forkel, no fim do século XVIII foi o primeiro a apresentar J.S. Bach como modelo máximo a ser imitado na música (Ibidem).

Outro aspecto da relação entre arte e natureza no século XVIII seria o conceito de *naturalidade*, que corresponderia à finalidade da arte. Quintiliano já afirmava, que arte deixa de ser arte no momento em que ela é percebida, esse era o conceito de *sprezzatura* para a sociedade cortesã do século XVI. Os artifícios artísticos deveriam ser ocultados de modo a evitar a afetação.

Desse modo *naturalidade* seria “a característica mais desejável para o homem galante, por evidenciar um decoro perfeito de tempo, lugar e ocasião” (LUCAS, 2016, p.88).

Mathesson acordava com Aristóteles, na compreensão que a música imita os afetos humanos, e sua finalidade primeira era edificar o indivíduo, incitando-o à virtude, ou excelência da alma. Aliás, isso seria o fim de toda ação e de toda a arte. Aristóteles compreendia como virtude um domínio da razão sobre a parte irracional da alma, ou seja a parte responsável pelos afetos. Assim, a música trataria de controlar os afetos (LUCAS, 2007).

O termo grego *prepón*, compreendido como adequação por Aristóteles, foi reformulado por teóricos latinos como Cícero, como *decorum*. O decoro era para Cícero uma das quatro virtudes do homem honesto. Era implícito ao termo: discrição, temperança,

modéstia, senso de medida de todas as coisas. Em suma, o decoro “reside na beleza, na ordem e na adequação do comportamento”. Desse modo:

Fundamentando-se nessas auctoritates, compositores do século XVIII produziram um código de procedimentos musicais racionalmente pensados para produzir afetos determinados. Esses artifícios, ao serem reconhecidos por ouvintes engenhosos, tinham por finalidade ensinar, deleitar e mover. (LUCAS, 2007, p. 227)

O decoro então assumia uma dimensão moral e através da *elocutio* buscava a adequação técnica do estilo à matéria, ao público e à ocasião para persuadir eficazmente o ouvinte. Desse modo, a sua finalidade era sempre a da edificação moral.

Mathesson definia ainda as três circunstâncias em que se representava o discurso: o estilo de igreja, que envolvia os serviços religiosos; o estilo de câmara de característica caseira e o estilo teatral, de característica profana, voltado para o mundo dos negócios e casos mundanos com o intuito de representar tragédias ou comédias (LUCAS, 2007).

Assim, a ocasião determinava o gênero e a qualidade do afeto representado determinava o estilo. A ideia de beleza estava associada à finalidade de edificação moral e virtude. Desse modo, a arte, a *musica poética*, adequava-se a finalidade de edificação religiosa.

1.4. A MÚSICA MOVENDO OS AFETOS

Com a crescente importância das disciplinas linguísticas no Renascimento e simultaneamente a "humanização" do pensamento musical, a nova ênfase na expressão substituiu o significado medieval de música especulativa e matemática. Gioseffo Zarlino (1517-1590) pontuava que a preocupação primária devia ser direcionada para uma definição adequada e apropriada das palavras. Através da correta declamação do texto, da sua expressão sensitiva, as palavras e a música seriam trazidas para um balançado equilíbrio. A preocupação dos escritores e músicos do século XVI não era tanto em mover o ouvinte, mas em expressar as palavras (BARTEL, 1997, p. 32).

Embora o tratamento do afeto fosse fundamental tanto na Renascença quanto no Barroco, esse clamava por maior expressividade. Enquanto as fontes renascentistas retratavam uma visão balanceada e descritiva dos afetos, a era barroca queria mover o espírito humano às paixões extremas.

Na Música renascentista (sacra e secular) são abundantes os elementos de decoração musical, cujo objetivo era o de ilustrar o texto através das figuras do discurso musical. A

técnica da *word-painting* fazia parte da família dos dispositivos retóricos. Ela pode ser compreendida como parte integrante da retórica musical, uma representação mais literal do uso do texto de modo a convencer o ouvinte acerca de seu sentido, mas tinha uma característica mais decorativa em relação ao texto, do que em gerar, despertar, ou mover os afetos, tal como acontecia com as figuras retóricas no Barroco. Então, na Renascença os já se admitiam uma proliferação de figuras de retóricas (CAMERON, 2005).

A música ativamente criava os afetos pretendidos, não sendo um mero reflexo passivo dos mesmos. As composições deviam retratar e despertar os afetos dos ouvintes. Para a Renascença, *affectus exprimere*, o Barroco adicionou, *affectus movere*. Já não bastava simplesmente apresentar os afetos objetivamente através da música, o ouvinte devia ser arrastado para o drama da apresentação, e assim ser emocionalmente afetado. O barroco queria mover o ouvinte a um estado emocional intensificado. Era o ouvinte e não o texto que agora tinha se tornado o objetivo da composição (BARTEL, 1997, p. 32).

Estudiosos alemães, no início dos anos 1900, deram o nome de *Figurenlehre*, “Doutrina das Figuras”, à interpretação das figuras musicais encontradas nas fontes teóricas dos séculos XVII e XVIII. Essas figuras musicais eram baseadas nas figuras de linguagem utilizadas pelos oradores, remetendo a tradição clássica de pensadores, como Aristóteles, Quintiliano e Cícero (CAMERON, 2005). Porém, os compositores e teóricos musicais alemães eram unânimes em expressar os afetos, mas tal unanimidade não era correspondente ao método para expressá-los. Desse modo, a “doutrina dos afetos” não possui uma existência precisa. A assunção frequentemente encontrada na música moderna de que existia uma certa doutrina dos afetos, ou *Affektenlehre*, torna-se insustentável se examinada a diversidade das fontes dos teóricos do barroco alemão. Cada escritor advertia os compositores a examinar o texto a ser musicado a fim de enfatizar determinadas palavras e emoções.

Enquanto os vários estilos e tradições do barroco europeu compartilhavam o conceito geral de música afetiva, a visão especificamente alemã se esforçava em realizar uma compreensão racional, além de explicar os fenômenos fisiológicos subjacentes ao singular interesse nos princípios estruturantes desenvolvidos pela disciplina retórica, cumprindo assim a finalidade de uma poética musical (BARTEL, 1997, p. 29).

O mandato para expressar e explanar o texto encorajou não apenas o desenvolvimento do conceito de figuras retóricas, mas também levou à introdução das *inventio*, *dispositio* e *elocutio* musicais associadas aos métodos e dispositivos retóricos. Desse modo, a *musica poetica* adotou conceitos literários, retóricos e de linguagem para definir seu próprio mandato. A descrição da composição e de suas ferramentas de expressão musical em

termos retóricos emergiu primeiramente nos círculos alemães durante o século XVI, paralelo ao estabelecimento do protestantismo luterano. Durante os séculos XVII e XVIII, *a musica poetica* gradualmente abraçou todos os princípios e procedimentos da retórica. Enquanto o foco das figuras de retórica era inicialmente sobre o texto, a expressão dos afetos, as figuras gradualmente foram ganhando proeminência, eventualmente substituindo a dominação das regras do texto. Na introdução de seu *Musica Poetica*, Burmeister assegurava aos estudantes que "o texto por si mesmo apresentará as regras para sua aplicação". Em sua lista de figuras ele incluiu como ferramenta a *hypotyposis*, usada para expressar o texto realisticamente e *pathopoeia*, que era mais adequada para expressar o texto criando os afetos a ele associados (Ibidem, p. 23).

Essa busca por mover o ouvinte em direção a uma maior afetividade musical não descartou a compreensão matemática e especulativa da música na Alemanha. Ao invés disso, os elementos físicos e psicológicos da música entravam em ressonância com a racionalidade discernível das leis naturais. Isso pôde ser percebido através da crença que toda a criação estava enraizada, refletia e ansiava pela ordem natural, a *unitas*, que seria a essência mesma do Criador. A música refletia essa ordem universal pela virtude das proporções harmônicas. Quando confrontado com essa verdade, o espírito humano instintivamente reconhecia e ressoava em acordo. O controle encontrado nas proporções numéricas dos intervalos musicais garantiria a possibilidade de prever uma reação no ouvinte através da criação dos afetos musicais (Ibidem, p. 33).

A expressão subjetiva de um sentimento pessoal, a nós herdeiros da estética do século XIX, era algo estranho à compreensão da música Barroca. No núcleo do conceito barroco dos afetos estabelecia-se uma premissa quase newtoniana de lei e ordem, ação e reação, mutuamente aceita pelo músico e pela audiência. Baseando-se em tais explanações racionais, o compositor barroco poderia contar e calcular as respostas emocionais dos ouvintes e desse modo controlar o seu estado emocional. De modo efetivo e afetivo a música levava o ouvinte à maior devoção e piedade divinas. Passivo, em relação ao afeto, o ouvinte deveria ser levado espontaneamente ao riso ou ao choro, ao sofrimento ou à saudade, ao ódio ou ao contentamento (Ibidem, p. 34).

Os dispositivos musicais afetivos eram considerados aprendíveis e ensináveis, de maneira análoga aos matemáticos e linguístico-retóricos da teoria musical. Era considerada de possível realização uma análise racional da música, com o objetivo de identificar o seu poder divino. Os compositores do barroco alemão ainda viam o ato de composição como um ofício, ao invés de um compromisso estético. Como todas as outras disciplinas, a música era

ensinada aprendendo as regras, estudando os exemplos estabelecidos e imitando o trabalho dos mestres. A composição no Barroco não era o resultado da inspiração, experiência subjetiva, ou "efusão de uma alma solitária", ao invés disso, era calculada (Ibidem, p. 35).

A retórica musical estava vinculada ao desejo dos compositores controlarem o sentimento de sua audiência. Descartes é considerado como fundador do racionalismo. Sua filosofia é considerada dualista, ele definiu a diferença entre *res extensa* e *res cogitans*, isto é, o espaço físico, os objetos localizados fora da mente e o espaço mental, os objetos localizados no interior da mente. Em um de seus últimos trabalhos *Passions de l'âme*, As paixões da Alma, de 1646, ele defendeu que a percepção é uma paixão que envolvia a tomada da alma, a recepção de alguma representação. Esse trabalho teve profundas influências na teoria musical do Barroco (CAMERON, 2005).

Nessa obra, Descartes chegou a desenvolver uma sistemática teoria acerca dos afetos. Além de buscar o raciocínio por trás do processo afetivo, Descartes buscava uma explicação racional do processo fisiológico de reação corporal do afeto (BARTEL, 1997, p. 36).

A utilização da retórica para aferir os afetos tornava o ouvinte um coparticipante, uma vez que ele estava apto a perceber os gestos retóricos na música. A "paixão" era compreendida de maneira dualista. Diversão ou tristeza podiam ser invocadas de modo afetivo pela música, conseqüentemente os afetos poderiam ser interpretados pela percepção (CAMERON, 2005).

Um estímulo externo poderia influenciar o sujeito com a sua inclinação afetiva correspondente, muito mais fortemente do que aqueles indivíduos governados por temperamentos contrastantes. O sujeito seria movido pelo afeto, através de um processo que envolvia uma mudança dos quatro humores no corpo. Sugerido por estímulo externo, o corpo humano produziria o humor correspondente que entraria na corrente sanguínea em estado gasoso. Descartes considerava que estas subpartículas entrariam no sangue, como uma espécie de éter. Viajando pelo corpo, afetando todas as suas funções e partes, incluindo o humor produzido pelos órgãos e pelo cérebro. Estes vapores também influenciariam alma, que supostamente estava situada na glândula pineal do cérebro (BARTEL, 1997, p. 37).

O que caracteriza os homens da geração de Descartes é acima de tudo a vontade de dominar, controlar os acontecimentos, para eliminar o acaso e o irracional. Esta atitude estava presente em todos os campos (F.E Sutcliffe, 1968, p.21 apud CAMERON, 2005, p. 32).

O efeito da música na psique humana era compreendido através de uma capacidade para despertar e estimular os afetos. As proporções numéricas, que estariam na raiz de toda

criação da matéria e da vida, seriam as mesmas refletidas pelos intervalos musicais. Desse modo, a música, como forma audível das proporções numéricas, facilitaria a percepção auditiva das realidades que se encontrariam na raiz de todos os fenômenos naturais. Para tal processo ocorrer satisfatoriamente era necessário que ambos, texto e acompanhamento musical, expressassem a mesma afeição (BARTEL, 1997, p. 38).

As diferentes reações do ouvinte para a audição de uma mesma música também era racionalmente explicada. Os temperamentos variados dos diferentes indivíduos os tornavam predispostos a fortes reações em relação aos diferentes afetos. Tal variedade também contribuiu para exclusão da existência de uma doutrina dos afetos atuando de modo genérico. Era consciente que um modo poderia sugerir um afeto em uma pessoa, que não necessariamente seria o mesmo em outra pessoa.

Contudo, os dispositivos da retórica estariam dispersos caso o ouvinte não compreendesse tal sistema. O ouvinte deveria perceber os significados para que sua emoção se movesse em acordo com a música. Os afetos desejados poderiam ser apresentados e despertados através de um modo ou tonalidade apropriados, fórmula de compasso e tempo, cadências e ao longo de todo arsenal de métodos e dispositivos retóricos. (Ibidem, 1997, p. 33). Teóricos da renascença e do barroco sublinharam que uma das principais considerações sobre a expressão musical dos afetos devia ser a escolha do modo ou a da tonalidade de uma composição. Durante da Idade Média e a Renascença, os vários modos eclesiásticos assinavam caracteres expressivos análogos ao *ethos* dos modos gregos. Com o final da Renascença os conceitos harmônicos foram sendo revisados. As tonalidades maior e menor começaram a substituir os modos, enquanto os caracteres expressivos dos modos ou tonalidades foram sendo redefinidos. Embora nenhum compositor ou teórico tenha sugerido que os modos ou tonalidades não contivessem potencial expressivo, muitos questionaram a validade de associá-los a aspectos específicos e deterministas. Os modos eclesiásticos foram derivados da cultura bizantina, ao invés do *ethos* dos modos gregos. Desse modo, havia a discrepância não apenas entre os modos gregos e eclesiásticos, mas também entre os compositores do próprio barroco em relação às características afetivas uniformes dos modos e da tonalidade, o que torna difícil uma doutrina uniforme dos afetos (Ibidem, p. 40).

No século XVI, os oito modos eclesiásticos medievais, expandiram-se para doze, com a adição dos modos Eólio e Jônio, por Glareanus. Baseados sobre a *finalis* Lá (Eólio) e Dó (Jônio), os dois novos modos tornaram-se os protótipos para as escalas maior e menor. Iniciando com Zarlino, os teóricos adicionaram a ênfase em duas classes básicas de modos que eram determinados pela terça maior ou pela terça menor sobre a *finalis*, paralelamente

escalas maiores e menores. Os modos que tinham a terça maior sobre a *finalis* eram comumente associados à expressão de sentimentos de alegria, enquanto os que tivessem a terça menor expressariam os afetos tristes, apesar de que muitos teóricos tivessem consciência da possibilidade de um mesmo modo expressar sentimentos opostos. A maioria das referências às características modais apontam para um modo de propriedades expressivas gerais e não a uma afeição específica (Ibidem, p. 44).

Em vez de limitar-se a artifícios musicais cuja expressividade era pré-determinada, o compositor barroco procurou expressar o afeto através dos princípios e procedimentos da retórica. A retórica estava associada à expressão dos afetos desde a antiguidade clássica. Desse modo, a disciplina da música, que passou a ser orientada de modo humanístico, encontrou na retórica a estrutura para desenvolver a expressividade afetiva, ao invés dos conceitos contraditórios das características essenciais dos modos (Ibidem, p. 46).

O ritmo, o tempo e a fórmula de compasso também foram examinados e eram explicados de acordo com as suas propriedades afetivas, pois também eram considerados expressões numéricas. Compassos ternários podiam simbolizar a trindade e, por conseguinte, a ideia de perfeição. Os afetos de ódio e indignação poderiam ser evocados usando ritmos e andamentos rápidos, além de um uso mais livre da dissonância. Os tempos mais rápidos comumente estavam associados aos ânimos mais otimistas ou coléricos, enquanto o andamento grave e lento iria encontrar ressonância nos temperamentos melancólicos ou fleumáticos (Ibidem).

Na renascença a ênfase no ritmo existia para deleitar o ouvinte com uma composição variada e balanceada. A música barroca deslocou a ênfase no ritmo para retratar e despertar os afetos. O organista e teórico Andreas Werckmeister (1645-1706) afirmava que a indicação de andamento, como *presto* ou *adagio* eram inicialmente indicações de afeto. Michael Praetorius (1571-1621) concordava com essa visão quando sugeria que a designação de *forte* ou *piano*, *presto*, *adagio*, ou *lento*, servia para expressar o afeto e agitar o ouvinte. Diferente da suíte renascentista, orientada para dar variação, a suíte barroca, através de sua série de movimentos de danças, era orientada para despertar os afetos. Isso ocorria tanto na música sagrada quanto na música secular, instrumental e vocal (Ibidem).

No século XVIII, a representação musical dos afetos estava inextricavelmente vinculada à expressão do texto. Teóricos musicais frequentemente incluíam listas de palavras muito semelhantes à lista de afetos que deviam receber atenção particular na composição.

Parece ter havido um limitado consenso sobre o número de afetos que poderiam ser sugeridos através da música. Os listados por Kircher, por exemplo foram oito: *Luctus seu*

Planctus (Luto ou lamentação; também chamado *Dolor*, dor ou tristeza), *Laetitia et Exultatio* (alegria e exaltação), *Furor et Indignatio* (ódio e indignação) *Commiseratio et Lacryma* (pena e choro), *Timor et Afflictio* (medo e dor), *Praesumptio et Audacia* (presunção e audácia) e *Admiratio* (admiração e espanto). Já Mattheson mencionou mais de vinte afetos diferentes. (Ibidem, p. 48).

O mais importante gênero Barroco para retratar e despertar os afetos do texto era a ária, aparecendo em pontos climáticos das óperas, oratórios, ou cantatas. O cantor da ária não procurava desenvolver o personagem, ele aspirava retratar o seu temperamento e, assim, interagir com as diversas e cambiantes situações da trama (Ibidem, p.53).

Em vez de simplesmente representar os afetos encontrados no texto, o compositor barroco procurou despertar e mover o ouvinte através de uma música que retratava e despertava as emoções. O texto e seus afetos substituiu o *numerus* como assunto da música, enquanto o ouvinte substituiu o texto como objeto da música. Uma astuta e laboriosa representação dos afetos na música poderia causar um involuntário e correspondente estado emocional no ouvinte (Ibidem, p. 55). Muitos escritores designavam as qualidades afetivas dos diversos modos eclesiásticos, embora poucos concordavam sobre os detalhes específicos de suas características afetivas. Outros sugeriam que certas emoções poderiam ser retratadas através de gêneros específicos de danças, tipos de ritmo ou formas literárias. A considerada natureza afetiva dos vários intervalos musicais também levou alguns autores a sugerirem certas combinações de intervalo para representar os afetos. Apesar dessas recomendações, não havia uma doutrina geral. A principal meta da música barroca era definida pelo intento do compositor em apresentar objetivamente um estado emocional, apesar do quão diverso os processos tenham sido. Essa sistematização sobre os afetos estava enraizada na disciplina retórica, que foi se tornando cada vez mais influente, particularmente na teoria composicional alemã. Os conceitos de retórica, assim como os afetos, centralizavam-se na estrutura da música e nas figuras da retórica musical, referidas como "as várias linguagens dos afetos" (Ibidem, p. 30).

1.5. A ESTRUTURA RETÓRICA MUSICAL

As referências à música retoricamente arranjada tornaram-se mais específicas no século XVII. Paralelamente, a adoção gradual dos conceitos e terminologias das figuras retóricas através da *musica poetica* os princípios estruturantes da retórica passaram a serem aceitos. O processo de estruturação retórica, tradicionalmente está dividido em cinco passos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* ou *pronunciatio*. Os passos desse processo

estavam vinculados à expressão do texto: enquanto *inventio* se referia à adaptação musical apropriada do texto correspondente, *dispositio* se preocupava com uma "apropriada e adequada" expressão das palavras. Por sua vez, *elocutio* embelezaria a composição por meio dos tropos e figuras. Essa união da música com a retórica estava consumada nos escritos de Johann Mattheson (1681 – 1764), particularmente no *Der vollkommene Capellmesiter* (BARTEL, 1997, p. 76). Entretanto, não havia consenso sobre essa divisão:

- (1563) Gallus Dressler: organizou a forma musical adotando a estrutura de uma oração – *exordium, médium e finis*.
- (1739) Mattheson: utilizou a teoria retórica sobre a determinação e apresentação de argumentos como fundamento de seu plano de composição musical. Seu plano consistia de quatro partes: *inventio* (invenção de uma ideia) *dispositio* (organização da ideia nos termos de uma oração) *decoratio* (elaboração ou decoração da ideia) *pronuntiatio* (a performance ou pronunciamento da oração).
- Divisão em seis partes existentes tanto na retórica clássica quanto na enumeração feita por Mattheson: *exordium* (introdução), *narratio* (narração), *propositio* (sumarização do significado e propósito do discurso musical), *confirmatio* (fortalecimento das proposições), *confutatio* (contraste ou oposição de ideias musicais), *peroratio* (conclusão da oração musical) (VERSOLATO e KERR, 2008).

Enquanto a *inventio* era concernente à determinação de um assunto pertinente a ser discutido, a *dispositio* focava sobre o arranjo lógico do material. O terceiro passo, a *elocutio*, traduzia as várias ideias e pensamentos através das palavras e sentenças, adicionando, quando necessário, dispositivos que davam maior ênfase ao argumento. Os últimos dois passos eram a memorização e a pronúncia, a emissão do discurso ao receptor. Os primeiros três passos recebiam consideração de acordo com o tópico do discurso e as ideias.

A *inventio* oferecia uma longa lista de *loci topici* "ou áreas de assuntos" incluindo nomes, definições, antecedentes, efeitos, comparações e contrastes (BARTEL, 1997, p. 66).

Através da *dispositio* havia o desenvolvimento do tema. Nela o discurso era subdividido em seis segmentos: *exordium* (introdução), *narratio* (fatos), *propositio* (o argumento proposto a ser feito), *confirmatio* (argumentos de apoio), *confutatio* (refutações) e *peroratio* ou *conclusio* (comentários concludentes).

Através da *elocutio* havia o desenvolvimento da expectativa estilística. A ela estavam somadas quatro *virtutes elocutionis*: sintaxe correta (*puritas, latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurativa (*ornatus*) e adequação da forma ao conteúdo (*aptum, decorum*). Era na terceira virtude, *ornatus*, que as figuras retóricas e os tropos se inseriam. Os tropos eram compreendidos como expressões metafóricas, enquanto as figuras eram descritas como variantes da escolha normal, ordem, ou estrutura das palavras e sentenças. Era através das figuras de discurso que havia o embelezamento, a amplificação e retratação vívida dos pensamentos. Elas eram consideradas as mais úteis ferramentas para apresentar e despertar os afetos.

Os dois últimos passos estruturais, *memoria e actio or pronunciatio*, estavam relacionados com a memorização da oração e polimento da emissão discursiva. Como esses dois últimos passos estavam pouco relacionados à formulação da ordem do sermão ou do discurso, eles recebiam menor atenção no contexto alemão. A preponderância dos três primeiros passos da retórica na Alemanha (*inventio, dispositio, elocutio*) também se refletia na tradição da *musica poetica*. O contexto alemão encorajava a ênfase na construção ordenada e eloquente através da sistematização da retórica, ao invés da emissão dramática. *Inventio loci topici, dispositio*, além dos tropos e figuras retóricas da *elocutio*, eram preferidos em relação à pronúncia, à emissão discursiva e à performance dramática pautada no *sensus* da atuação ocorrida na performance (Ibidem, p. 67). Em síntese:

a) <i>Inventio</i> incluindo o <i>loci topic</i> ;	b) <i>Dispositio</i>	c) <i>Elocutio (Decoratio)</i> e as quatro <i>virtutes elocutionis</i> :	d) <i>Memoria</i>	e) <i>Actio, Pronunciatio</i>
	i) <i>exordium</i>	i) <i>puritas, latinitas</i>		
	ii) <i>narratio</i>	ii) <i>perspicuitas</i>		
	iii) <i>propositio (divisio)</i>	iii) <i>ornatus</i> incluindo as figuras retóricas e os tropos.		
	iv) <i>confirmatio</i>	iv) <i>aptum, decorum</i>		
	v) <i>confutatio (refutatio)</i>			
	vi) <i>peroratio (conclusio)</i>			

(BARTEL, 1997, p. 68).

A noção aristotélica de que os fenômenos deviam ser terminologicamente identificados e definidos, a fim de serem entendidos e ensinados, encorajou o desenvolvimento do conceito das figuras musicais. Ao serem nomeados, os dispositivos utilizados pelos mestres do passado da polifonia vocal, a música poderia ser compreendida e explicada. A fim de alcançar este objetivo e fazer a arte da composição acessível ao estudante, foi necessário aos teóricos e professores tornarem esses fenômenos musicais disponíveis para instrução, análise e composição. Através da ênfase sobre as disciplinas linguísticas nas *Lateinschulen*, a terminologia retórica se tornou familiar e acessível a todos os estudantes (Ibidem, p. 83). No início da era barroca o conceito de figuras de retórica musical, *ornatos*, orientava a compreensão pela qual as figuras eram definidas como aberração sobre a simples ou tradicional forma composicional, principalmente por dotar o discurso de variedade, interesse e cor. Já no último barroco, a ideia de *movere* orientou a compreensão pela qual as figuras foram definidas como agentes primários para a apresentação e o despertar dos afetos. (Ibidem, p. 83).

O termo latino *figura*, está enraizado no verbo *fingere* (forma, contorno) e se refere a uma fabricação modelada. Originalmente *figura* significa "contorno", ou "forma", posteriormente passou a se referir também à imagem de um contorno, ou forma original. O termo assumiu ambos significados, tanto o de uma imagem de um objeto quanto o de uma estrutura ou concepção independente (Ibidem, p. 68).

A retórica grega utilizou o termo *schemata* para designar tanto o estilo retórico quanto as formas específicas de uma elaboração expressiva. Esse termo foi traduzido para o latim, por Cícero, como *figura*, usando-o para designar certos estilos retóricos, e posteriormente por Quintiliano em seu *Institutio oratoria*, como referência aos dispositivos de embelezamento do discurso.

Os ensinamentos de Quintiliano sobre as figuras retóricas constituíram-se como autoridade sobre o tema durante os períodos medieval, renascentista e barroco. Nos livros 8 e 9 de seu *Institutio oratoria*, Quintiliano discutiu em grande extensão os tropos e figuras usadas, explicando que apesar dos tropos e figuras serem usados para os mesmos propósitos, isto é, para adicionar força e charme à oração, eles não poderiam ser confundidos. O tropo era a expressiva alteração de uma palavra ou frase a partir de seu significado, já a figura era descrita como uma conformação de nossa fala, uma alteração do uso óbvio e comum. Uma figura era, portanto, um novo e hábil modo de discurso (Ibidem, p. 69).

Enquanto os tropos levavam o conteúdo para uma linguagem familiar, as figuras usavam uma nova construção de linguagem. As várias nuances literais do significado de

figura como forma e imagem, tornam-se evidentes nos usos retóricos de Quintiliano. O termo era utilizado em referência a qualquer forma de expressão verbal, para uma intencional alteração do uso da linguagem e para uma comum e simples forma. Através dessa alteração, a expressão verbal era usada para denotar um afastamento, um significado ilusório; desse modo, uma *imago* implícita daquilo que não estava explicitamente indicado. Essa compreensão retórica de figura seria posteriormente transferida para a música. Na música, figura tornou-se uma expressão tanto para imagem (*imago*) do texto, quanto para a fonte (*forma*) do afeto pretendido (Ibidem, p. 69).

A tradicional classificação das figuras em dois grupos: sentenças e palavras também foram observadas por Quintiliano. As palavras e as frases podiam ser alteradas ou repetidas de vários modos com o intuito de levar grande poder e charme para a oração. Para ele, não havia métodos mais efetivos de excitação das emoções do que o uso apto das figuras. Contudo, as figuras específicas não eram para serem confundidas com os afetos expressados. Enquanto o ódio, piedade, sofrimento, medo e outros afetos podiam ser expressados através das figuras, eles não eram figuras em si mesmos. Em acréscimo aos tropos e figuras, Quintiliano listou quatro tipos de intensificação discursiva, incluindo *incrementum* ou *auxesis*, *comparatio*, *ratiocinatio* e *congeries*. Essas intensificações estavam intimamente relacionadas às várias figuras.

O Renascimento foi marcado não apenas pela inspiração humanística e revalorização de muitas fontes e textos clássicos, a retórica também ganhou importância na cultura renascentista. Através da obra *Epitome*, Johannes Susenbrotus (1484/1485–1542/1543) incluiu no processo de embelezamento retórico as figuras e os *tropos*, que eram compreendidos como o “desvio do normal ou simples da fala de um discurso” (Ibidem, p. 70). *Figura* era definida como uma útil e nova maneira de escrever ou falar. Ele distinguia então entre as figuras gramaticais e as retóricas. As figuras gramaticais eram concernentes às alterações ortográficas de uma palavra e mudanças sintáticas de uma sentença. Um número dessas figuras sintáticas já tinha sido definido em cada tropo, *figurae verborum*, ou *figurae sententiae*, por Quintiliano. Tal como Quintiliano, Susenbrotus classificou as figuras retóricas entre figuras de palavras e figuras de sentença, adicionando o método de Quintiliano da intensificação como uma terceira classe de figuras, formando assim as categorias: *figurae dictionum*, *figurae orationum* e *figurae amplificationis* (Ibidem, p. 70).

De acordo com Susenbrotus, o propósito das figuras era aliviar a irritação e o desgaste da linguagem utilizada no dia a dia, dotando assim a oração de maior prazer, dignidade e elegância, adicionando conseqüentemente grande força e charme aos assuntos. Os

discursos, assim fortificados através da escrita ou da fala, se tornariam mais usuais. Um intuito estético, ao invés de uma reorientação funcional relativa ao propósito das figuras retóricas, pode ser observado na definição de Susenbrotus:

O conceito de figura em Quintiliano estava inteiramente enraizado na sua função clássica, ou seja, mover e convencer um público, o senado ou a multidão, através da forma elevada de oratória. Esta finalidade utilitária foi substituída por uma finalidade estética e artística com o intuito de levar à oração grande prazer, dignidade, força e charme (BARTEL, 1997, p. 71).

Eloquentemente a intensificação da composição, ao invés do discurso de convencimento político, caracterizou a finalidade renascentista dada à utilização das figuras retóricas. Com essa alteração do conceito de figuras e de retórica em geral, o terreno tinha sido preparado para a música adotar os princípios e técnicas retóricas (Ibidem). Porém, vale ressaltar que a tradição da *musica poetica* desenvolvida na Alemanha, ao unir o *quadrivium* como o *trivium*, enfatizando as definições matemática, linguísticas e os conceitos sobre música, dentro de uma ordem musical que servia especificamente às necessidades luteranas e não somente a princípios estéticos gerais, consistiu-se também em um uso político: a Virtude aristotélica foi compreendida como edificação religiosa.

As correntes filosóficas dos séculos XVII e XVIII levaram a certas reformas e revisões no *curriculum* retóricos da *Lateinschulen* luterana, significativamente influenciando a compreensão das figuras retóricas. Com o neoplatonismo substituindo o aristotelismo, a ênfase localizou-se mais sobre a expressão afetiva e natural, do que sobre uma composição sistematicamente calculada retoricamente. Influenciada por uma identidade nacional em ascensão e um chamado para uma naturalidade intuitiva, a língua alemã começou a substituir o latim. As figuras retóricas não eram mais para serem baseadas nos livros antigos; ao invés disso tinham de ser inspiradas na fala natural do povo alemão.

O mais significativo retórico do barroco tardio alemão, Johann Cristoph Gottsched (1700-1776), publicou numerosos e influentes trabalhos sobre esse assunto, incluindo *Ausfürliche Redekunst* e *Verusch einer Critischen Dichtkunst*, ambos os textos com múltiplas edições e impressões. Os conceitos de figuras retóricas de Gottsched baseavam-se inteiramente na capacidade de expressar os afetos. Ele afirmava que as figuras constituíam a linguagem das paixões. Todo aquele que possuía certo afeto natural e involuntariamente inventava figuras, pois ninguém podia expressar um afeto sem a utilização delas (Ibidem, 1997, p. 72). Gottsched comparava as figuras às expressões faciais, que tais como a linguagem, seriam reflexões externas de atividades internas ou de emoções. Além disso, como as ações do espadachim, as figuras podiam ser usadas para assustar, angustiar, causar prazer,

irritar ou obter a aprovação de uma audiência. As figuras então assumiram uma posição dual: como o trabalho de um pintor elas poderiam ser usadas para retratar o afeto reinante, e tal como os esforços de combate do esgrimista, poderiam suscitar vários afetos no ouvinte.

Embora os afetos tivessem sido associados com a retórica e especificamente às figuras desde a antiguidade, unicamente no barroco tardio as figuras foram elevadas a um propósito primário. Enquanto Quintiliano resguardava às figuras o meio de convencer a audiência, e Susenbrotus focava em seu aspecto decorativo e literário, Gottsched baseava seus conceitos de figura inteiramente na natureza e na potencialidade afetiva (Ibidem, p. 73).

Um largo número de tratados musicais que estão de um modo ou de outro em débito com a *Figurenlehre* de Buermeister atestam os vários suportes e aceitação geral da abordagem retórica à música. Porém, as figuras de retóricas musicais não eram nada uniformes. Havia numerosos conflitos nas definições e terminologias utilizadas pelos vários escritores, portanto não havia sistematicamente uma doutrina de figuras musicais no Barroco nem na música posterior. As diferenças existem não apenas no Barroco precoce e tardio, mas também em autores da mesma geração. Enquanto alguns escritores viam as figuras principalmente como meio de legitimação da dissonância, outros consideravam suas funções expressivas em relação ao texto e aos afetos. (Ibidem, p. 84).

Apesar das diferenças substanciais entre os vários conceitos de figuras de retórica musical, certos elementos fundamentais são comuns em todas *Figurenleheren*. As figuras de retórica musical eram geralmente consideradas como úteis e expressivas ferramentas musicais que se desviavam da linguagem simples ou das regras estabelecidas do contraponto (Ibidem).

O século XVI contribuiu tanto para a primeira terminologia de retórica musical quanto para as fontes musicais que levaram ao desenvolvimento das *Figurenlehren*. As primeiras referências às figuras incluem os escritos de Burmeister, Nucius e Thuringus, que focavam sobre a expressão do texto e *ornatus* em consonância com o ideal artístico da renascença. Embora a expressão do texto fosse particularmente associada à expressão dos afetos, não era essa a preocupação principal dos conceitos de figuras no início do século XVII (Ibidem).

Inicialmente, as *Figurenlehren* eram desenvolvidas por músicos que pensavam, escreviam e compunham no estilo e contexto do contraponto imitativo do século XVI. Ao longo do século XVII os estilos musicais italianos direcionados para o texto tornaram-se cada vez mais populares nos círculos alemães, encorajando a expressão dos afetos e a adaptação de princípios retóricos à composição musical. Nucius e Thuringus vincularam as figuras musicais à retórica de maneira mais enfática que Burmeister. Inicialmente as *Figurenlehren* se

referiam apenas periodicamente e indiretamente ao poder das figuras em evocar os afetos. Essa função ganhou em importância no decorrer do século (BARTEL, 1997, 85).

Athanasius Kircher, baseando-se nos escritores alemães anteriores, mas também fortemente influenciado pelos italianos, combinou o conceito teoricamente motivado alemão com a abordagem empiricamente motivada italiana. O resultado foi um aumento da ênfase sobre a retratação dos afetos. Já o conceito de figuras de retórica musicais de Christoph Bernhard repousava não tanto sobre a preocupação em introduzir os afetos, a linguagem retórica e seus métodos para a esfera musical; seus esforços são mais direcionados em reunir os conceitos estilísticos orientados a *práxis* italiana com a *práxis* contrapontística alemã. Isso levou a uma *Figurenlehre* que se preocupava com a explicação da dissonância da *seconda prattica* no contexto do *stylus gravis* das regras do contraponto (Ibidem).

O crescimento da relação entre música e retórica e o aumento da ênfase sobre a natureza afetiva das figuras de retórica musical continuou durante o século XVIII. Ahle explicou as figuras em um contexto puramente retórico, concentrando-se nas figuras literárias encontradas no texto de uma composição. Ao sustentar que essas eram para ser musicalmente expressas, ele permitiu uma interpretação musical de praticamente qualquer figura retórica. Já Mauritius Vogt enfatizava que as figuras de retórica musical deviam não apenas retratar vividamente os afetos, mas também a "ideia" do texto composicional (Ibidem).

Mattheson, através da insistência em que os músicos deveriam recorrer à *natura* em vez da *scientia* para sua inspiração musical, introduziu um elemento subjetivo e empírico em seu conceito das figuras de retórica musicais, o que correspondeu ao paralelo desenvolvimento da retórica alemã contemporânea.

Scheibe relacionou sua *Figurenlehre* mais intimamente ao conceito de figuras do que qualquer autor fez previamente. Ele insistia que as figuras eram as várias linguagens do afeto (BARTEL, 1997, p. 86).

De maneira geral, Buelow apresenta a seguinte lista das figuras de retórica musical:

- Figuras de repetição melódica.
- Figuras baseadas sobre imitação fugal.
- Figuras formadas por estruturas de dissonâncias.
- Figuras de intervalos.
- Figuras de *hypotyposis*, esta normalmente reconhecida por “madrigalismos” em virtude de serem frequentes no madrigal italiano do século XVI.
- Figuras de som.
- Figuras formadas por silêncio (BUELOW, 1980, p.793 apud VERSOLATO e KERR, 2008, p.65).

Tanto os dispositivos expressivos literários como os musicais cresceram para uma gênese de toda a expressão humana. A fonte da figura musical passou a não ser mais o texto, mas o afeto que estava no cerne do texto. Isso facilitou uma transferência das figuras de retóricas musicais para a música instrumental (BARTEL, 1997, p. 86).

A orientação textual, uma característica marcante da *musica poetica*, que ainda determinou claramente a *Figurenlehre* de Ahle e estava começando a enfraquecer nos escritos de Mattheson, praticamente desapareceu na *Figurenlehre* de Scheibe. A discussão das figuras de Forkel levou a *musica poetica* e seu conceito de figuras de retórica musical para um final. Embora desse grande elogio à retórica musical, sua terminologia manifesta uma concepção de música que era estranha à *musica poética*. Uma maior ênfase na individualização, subjetividade e sensibilidade substituiu a autoridade objetiva direcionada para o afeto, característica da música Barroca (BARTEL, 1997, p. 87).

Em suma, a retórica clássica ganhou uma vitalidade renovada através da ressignificação do humanismo renascentista. Esse crescente interesse para com as disciplinas linguísticas, influenciado pela orientação do protestantismo alemão para a "Palavra", levou ao desenvolvimento da *musica poetica* que focava sobre a estrutura retórica, a interpretação do texto e o despertar dos conceitos musicais que não só retratavam, mas despertavam o afeto.

Apesar das influências retóricas serem evidentes no barroco italiano, inglês e francês, foi na Alemanha que a tradição da *musica poética* desenvolveu conceitos sistemáticos de figuras de retórica musical. Isso foi o resultado da predileção germânica em classificar a estrutura retórica de uma composição sobre sua recepção afetiva. Ao invés de focar no ator ou orador para a inspiração e orientação de uma poética musical, virou-se para estruturas retóricas clássicas, que processualmente levou ao desenvolvimento de uma retórica alemã (Ibidem, p. 89).

Mais do que um efeito decorativo do texto, tal como a técnica renascentista da *word-painting*, a música barroca tinha um propósito intencional de gerar e mover o afeto do ouvinte. Essa era a sua arte. A expressividade suscitada pela música barroca alemã produzia um acordo social entre o sujeito e a Congregação, através dela o homem entrava em harmonia com a Palavra de Deus, herança humanista que já havia sido reivindicada por Lutero. As figuras retóricas eram um grande meio para criar esse sentido divino. Dentre elas, as figuras de silêncio tinham a sua posição garantida. Silêncio edificador para ouvir a "Palavra" do Criador. Silêncio com sentido divino.

2. SILÊNCIO E RETÓRICA: AS FIGURAS RETÓRICAS MUSICAIS DE SILÊNCIO

Em “A Retórica do Silêncio”, Cesar Mariano Villavicencio ofereceu uma exemplificação de como “elementos musicais como pausas, cesuras e articulações foram usados por compositores em diferentes períodos da história da música, com a finalidade de provocar com ênfase determinados estados de espírito” (VILLAVICENCIO, 2011, p. 101).

As figuras musicais de silêncio podem ser divididas em duas categorias, segundo Bartel: aquelas que significam uma quebra ou ruptura da linha musical (*abruptio*, *ellipsis*, *tmesis*) e aquelas que significam silêncio subsequente (*aposiopesis*, *homoioptoton*, *homoiooteleuton*, *suspiratio*) (BARTEL, 1997, p. 362). Porém, as *Figurenlehren* estão situadas no plural, pois designavam figuras de retórica musical. Havia definições diferentes de uma mesma figura, não havendo consenso entre os teóricos. Villavicencio buscou discernir a aplicação das seguintes figuras da retórica musical no período barroco que estavam vinculadas ao silêncio: *aposiopesis*, *abruptio*, *suspiratio*, *ellipsis*, *synecdoche*, *pausa*, *tmesis*, *homoioptoton* e *homoiooteleuton*.³

Seu artigo sugere uma divisão das pausas e de seus objetivos musicais em três grupos.

1. Figuras do silêncio relacionadas com *pathos*:

- *Abruptio*: pausa súbita na música que cria um afeto inesperado.
- *Aposiopesis*: pausa geral com afeto.
- *Suspiratio*: pausa que corresponde a um suspiro.

2. Figuras do silêncio sem relação com *pathos*:

- *Pausa*: pausa no final, que conclui em descanso.
- *Aposiopesis*: pausa geral sem afeto.
- *Tmesis*: fragmentação estrutural de uma sequência musical por meio de pausas.

3. Figuras do silêncio relacionadas com sua função afetivo-estrutural:

- *Homoiooteleuton*: pausas geradas após uma clara intensão de final. *Finale silentium*.

³ Villavicencio expõe diversas opiniões sobre a categorização dos silêncios, por exemplo: Bartel, que propõe uma divisão entre figuras de interrupção (*abruptio*, *elipsis*, *tmesis*) e figuras de silêncio (*aposiopesis*, *homoioptoton*, *homoiooteleuton*, *suspiratio*); Kircher, que se refere ao *abruptio* como *aposiopesis*; Walther que subdivide a *aposiopesis* em duas subcategorias: *homoioptoton* e *homoiooteleuton*. A categorização de Bartel, ao propor uma categorização entre figuras de interrupção e silêncio, pode gerar o problema de situar figuras divergentes numa mesma categoria, tais como: *pausa* (essencialmente seria o silêncio que circunda o conteúdo) e *suspiratio* (figura ligada ao *pathos*, isto é, que apresenta musicalmente a representação emocional do suspiro, utilizando pausas). Outra possibilidade de classificação das pausas retóricas apresentada por Villavicencio seria: pausas coletivas e aquelas usadas individualmente. Entretanto, isso poderia incorrer no problema de situarmos novamente figuras com diferentes objetivos dentro da mesma categoria, como por exemplo: a *aposiopesis*, vinculada ao *pathos* e a *pausa*, que não teria conotação afetiva (VILLAVICENCIO, 2011).

- *Homoioptoton*: pausas geradas sem a intensão de uma finalização. E.g. *Aposiopesis*.
- *Homoioarche*: pausa geral que precede os primeiros sons de um movimento, seção, etc (VILLAVICENCIO, 2011).

a) ***Abruptio***: uma repentina e inesperada pausa na composição musical.

É uma dentre outras figuras de silêncio, tais como: *aposiopesis*, *ellipsis*, *homoioptoton*, *homoioleuton*, *tnesis*, *suspiratio* e especialmente a *pausa*. Embora não seja comumente encontrada como uma figura retórica, o termo já era utilizado por Virgílio “como o corte no meio do discurso” (SIMPSON, 1968, p. 75 apud VILLAVICENCIO, 2011, p. 103). A figura foi introduzida no interior da *Figurenlehre* musical por Kircher, que escolheu esse termo ao invés da familiar *aposiopesis*. Enquanto a *aposiopesis* significa um certo silêncio na composição musical, a *abruptio* se refere a uma atual e inesperada pausa em uma passagem musical. Como tal, era virtualmente idêntica a *tnesis*, outra figura de silêncio que enfatizava uma pausa na textura ao invés de silêncios subsequentes (BARTEL, 1997, p. 167).

Vogt e Spiess consideraram ambas, *abruptio* e *tnesis*, como figuras de retórica musical. A *abruptio* seria uma "quebra", uma pausa em direção ao fim da composição, já a *tnesis* seriam interrupções curtas dentro do contexto de uma composição, análoga à *stenasmus* ou *suspiratio* de Kircher (BARTEL, 1997, p. 168).

Em seu tratado, Bernhard listou a *abruptio* como uma das figuras utilizadas no estilo *recitativus*; ela significaria ou o corte de uma nota por meio de um descanso no contexto de uma passagem musical ou a terminação prematura da linha da melodia na penúltima harmonia de uma cadência, omitindo a resolução esperada na harmonia final. Essa segunda definição reaparece em *Bericht*, de Bernhard, uma definição que Walter adotou em seu *Praecepta* (Ibidem).

Em contraste com a aplicação orientada ao texto, de Kircher, a definição de Bernhard incidia sobre o uso correto da dissonância, preocupação subjacente a seu conceito de figuras de retórica musicais.

Em seu Lexicon, Walther incluiu uma aplicação mais geral da *abruptio*, indicando seu uso tanto em relação ao texto quanto para "outras circunstâncias", na música instrumental.

Villavicencio afirma que como o termo não se encontra nas obras de Cícero e Quintiliano parece ter sido inventado para o uso específico na música (VILLAVICENCIO, 2011).

Na *ária Es ist volbracht* da Paixão segundo São João, de Johann Sebastian Bach, encontra-se um exemplo de *abruptio*. Villavicencio considera que o *abruptio* está ligado nessa

música à figura da *exclamatio*, uma vez que ocorre vinculada à força ascendente em que é expressada a palavra *Kampf* (luta), numa cadência suspensiva. Após a *abruptio* depois da barra dupla, o contralto segue cantando *Es ist vollbracht* (Está feito!) (VILLAVICENCIO, 2011).

Figura 3: J.S. BACH - Aria *Es ist Vollbracht* da *Johannes Passion*, BWV 245 - Leipzig, Bach Gesellschaft apud VILLAVICENCIO, 2011.

b) *Aposiopesis*: um descanso em uma ou todas as partes de uma composição; uma pausa geral.

A maior parte dos autores a define como uma pausa geral, afetando todas as partes da composição. Como significado literal, *apo* significa remoto e *siopesis*, silêncio. Essa figura está relacionada com a *abruptio*, tal como Spiess enfatizou. Entretanto, enquanto a *abruptio* denotava uma pausa repentina numa passagem musical, a *aposiopesis* era referente a um uso intencional e expressivo do silêncio na composição. Além disso, a *abruptio* é normalmente descrita como repentina e inesperada, uma característica não necessariamente inerente à *aposiopesis* (BARTEL, 1997, p. 203).

Em contraste, a *aposiopesis* retórica é definida como uma pausa inesperada em uma oração ou uma supressão intencional do discurso, assumindo assim uma definição muito mais próxima da *abruptio* e da *ellipsis*. Gottsched menciona que a *aposiopesis*, pode ser

considerada uma forma de *ellipsis*. A *abruptio*, por outro lado, não é encontrada como uma figura retórica, pois de modo diferente da música, a retórica não fez uso expressivo das figuras de silêncio e por isso não desenvolveu figuras específicas para isso (BARTEL, 1997, p. 203).

A importância do silêncio na composição musical encorajou o desenvolvimento de todo um grupo de figuras que eram usadas para expressar um silêncio ou pausa na composição, incluindo, além da *abruptio*, *aposiopesis* e *ellipsis*, também a *homioptoton*, *tnesis*, *suspiratio* e especialmente a *pausa*, que estava associada com a expressão do texto desde o século XV (Ibidem).

A *aposiopesis* é frequentemente encontrada nas composições onde o texto é referente à morte ou a eternidade. Nesses casos a *aposiopesis* era comumente empregada expressando infinidade ou o nada. Herbst afirmou que ela podia ser utilizada nas composições quando a perda, a queda ou a destruição de algo estavam a ser expressos. Ela pode estar associada ainda à figura de *interrogatio*, expressando assim o silêncio que precede a pergunta (Ibidem).

A *aposiopesis* ou *reticentia* indica uma interrupção coletiva. Uma pausa geral relacionada ou não com o *páthos*, (...) “um corte súbito em todas as partes da composição no meio do discurso, usualmente para dar a entender ter sido rendido à emoção” (BURTON, 2010 apud VILLAVICENCIO, 2011, p.104).

Walther e Turingus, por sua vez, consideram a *aposiopesis* como uma pausa geral de duas categorias: *homioptoton* (pausa sem cadência precedente) e *homiooteleuton* (pausa que segue após uma cadência) (Walther e Turingus citados por BARTEL, 1997, p.205-206 apud VILLAVICENCIO, 2011, p.104).

No concerto Grosso nº 1, em Sol maior, Op. 6, Georg F. Handel encontramos uma *aposiopesis* de suspensão no compasso 79, uma vez que ocorre após o acorde de sétima da dominante, $V \frac{6}{5}$, do compasso 78, retardando a cadência esperada e direcionando o ouvinte para a resolução na tônica em Sol maior.

d) *Homoioptoton, homoioteleuton*: 1- uma pausa geral em todas as partes da composição (*aposiopesis*), quer interrompendo a composição (*homoioptoton*) ou na sequência de uma cadência (*homoioteleuton*); 2 - terminações semelhantes de um número de passagens posteriores. Segundo Walther, é “um silêncio no meio de uma composição (...) sem um fim ou cadência precedente” (BARTEL, 1997. p. 297-298 apud VILLAVICENCIO, p. 108). Ocorria, portanto, no meio do discurso musical, sem a intenção própria de uma finalização.

Na retórica essas figuras significam tanto terminações de casos semelhantes (*homoioptoton*) ou sílabas finais semelhantes (*homoioteleuton*). Em ambos os casos o termo é uma descrição literal do dispositivo retórico: enquanto *homoios* se refere à similitude, *ptosis* significa um específico caso de finalização e *teleute* a um final em geral. O termo foi primeiramente encontrado nas *Figurenleheren* musicais de Nucius e Thuringus para descrever duas formas de pausa geral. Nucius escolheu a *homoioteleuton* para significar a figura definida por Burmeister como *aposiopesis*. Não foi a definição retórica, mas o significado literal do termo que influenciou sua escolha. O “final similar” musical descreve uma finalização simultânea de todas as partes, ao invés de uma relação estrutural semelhante entre todas as partes da composição. A partir de Thuringus há a reintrodução da *aposiopesis* de Burmeister e a adoção da *homoioptoton* em adição à *homoioteleuton* de Nucius para distinguir entre dois diferentes lugares de pausa geral. Walther clarifica essa distinção em seu *Lexicon*: enquanto *homoioteleuton* é compreendida como uma pausa geral seguida de uma cadência, *homoioptoton* não exige um fim anterior (BARTEL, 1997, p. 295).

Walther, presumidamente, faz esta diferenciação sobre a base dos termos encontrada na definição de Thuringus: *generalis pausa* para *homoioptoton* e *finale silentium* para *homoioteleuton*. Um *finale silentium* requer um correspondente *final-cadenz*, enquanto a *pausa generalis* não (Ibidem).

Kircher adotou a definição de *homoioptoton* mais intimamente relacionada à compreensão retórica do termo, descrevendo-a como uma terminação similar de um determinado número de frases. Kircher e Janovka não compreendiam a figura como pausa geral e não a diferenciava entre os dois termos; considerava que a distinção final entre as palavras não era necessária. O uso de *homoioptoton* para expressar uma questão descrita por Thuringus foi incluído por Kircher em sua definição de pausa (BARTEL, 1997, p. 295).

e) *Pausa*: Uma pausa ou silêncio em uma composição musical.

A *pausa* é considerada entre o segundo grupo demarcado por Bartel aquele das figuras que significam silêncios subsequentes (*aposiopesis*, *homoioptoton*, *homoioteleuton*, *suspiratio*). Ela era compreendida simplesmente como um sinal de notação. Como expressão musical a *pausa* podia servir a três diferentes propósitos: 1 - razões técnicas, facilitando uma clareza de articulação e diferenciando a estrutura musical; 2 - para clarificar a estrutura geral do texto; 3 - podia ser usada para expressar palavras específicas, pensamentos e imagens encontradas no texto.

Os motetos renascentistas, em acordo com as cesuras encontradas no texto, atestam o uso do fenômeno. Numerosos autores do século XVI enfatizaram o mérito artístico do uso da pausa na representação musical do texto: Listenius (1537), Rhau (1538), Dressler (1563) e Calvisius (1592) são exemplos de tal atitude. Dressler explicitamente enfatizava os atributos "elegante" e "agradável" da pausa particularmente quando todas as partes da composição faziam silêncio para enfatizar e clarificar o texto. Essa íntima associação com a expressão do texto constituiu a base para o desenvolvimento de várias figuras de silêncio, incluindo o conceito de figuras de retórica musical, mesmo que nem todas possuíssem contrapartidas retóricas (BARTEL, 1997, p. 362).

Burmeister apenas incluiu a pausa geral sobre o termo *aposiopesis* em sua *Figurenlehre*. Thuringus incluiu não apenas a *aposiopesis*, a *homoioptoton* e *homoioteleuton*, mas também os descansos em geral sobre o termo *pausa*. Sua definição da figura se modelava na discussão de Dressler sobre esse dispositivo. Com a inclusão da pausa em sua *Figurenlehre*, Thuringus estabeleceu a compreensão retórica de toda figura musical de silêncio (BARTEL, 1997, p. 363).

Kircher iniciou sua lista de definição das figuras com a *pausa*, enfatizando sua propriedade como um dispositivo de interpretação do texto, considerando-a útil para expressar questões em música. Kircher, em acordo com Thuringus, redefiniu a *homoioptoton* de um modo muito mais próximo da sua contraparte retórica. Porém, enquanto Thuringus atribuiu a propriedade de expressar uma pergunta a *homoioptoton*, Kircher atribuiu a essa tarefa a *pausa*. Esse atributo não é explicitamente encontrado na descrição de *pausa* de Thuringus, mas sim na sua definição de *homoioptoton*. Como parte da sua definição de pausa, Kircher também listou a *stenasmus* ou *suspiratio*, isto é um "suspiro musical" (Ibidem).

Printz e Walther não consideravam a *pausa* como figura retórica ou de uso afetivo. Printz a concebia primeiramente como embelezamento, ao invés de recurso de expressão do texto ou de um afeto. Ambas, *suspirans* e *pausa* eram descritas como dispositivos técnicos, ao invés de figuras de silêncio. Walther, similarmente, considerava a *pausa* como um sinal de

notação musical. A *pausa generalis*, por exemplo, era descrita simplesmente como um descanso em todas as partes da composição, sem qualquer referência às figuras de retórica musical. (Ibidem).

Villavicencio considera a pausa como uma figura sem relação com o *pathos*.

A pausa aponta para o uso de silêncios que permitem, por exemplo, respirar, esperar dando espaço para os outros interpretarem ou separar as frases. A pausa permite a estruturação do conteúdo no lugar de criar conteúdo em si (VILLAVICENCO, 2011. p. 105).

f) *Suspiratio, stenasmus*: uma expressão musical de um suspiro através de uma pausa.

A *suspiratio* or *stenasmus* (de *suspirare*, *stenazo*, para suspiro, gemido) referia-se aos usos específicos do emprego da pausa numa composição, com o intuito de expressar suspiros, gemidos, ou afetos relacionados. Os termos não apareciam como figuras retóricas. Tais expressões de silêncio fariam parte do domínio da elocução do texto e, portanto, não corresponderiam à estrutura formal de uma oração. Em contraste, pausas musicais deviam ser notadas na composição, por isso a existência de figuras de retórica musicais de silêncio (BARTEL, 1997, p. 392).

Printz e Walther definiram a figura *suspirans* simplesmente como uma modificação da *figura corta*, em que a primeira nota mais longa é encurtada através de uma pausa. Printz não a identificou como um dispositivo de expressão do texto, mas simplesmente como um método de embelezamento. Walther definiu o termo com a mesma intenção. Interessante que Walther não listou o termo como *suspiratio*, mas como figura, implicando que tinha simplesmente a característica de ser um dispositivo notacional. As duas categorias de expressão ou figuras afetivas de silêncio são representadas em seu Lexicon, por *abruptio* e *aposiopesis* (BARTEL, 1997, p. 393).

Villavicencio discorda dessa definição, pois considera a figura como expressão musical de um suspiro por meio de uma pausa. Kircher afirma que por meio do *susperatio* podíamos expressar afetos relacionados aos lamentos, ou suspiros através de pausas de semi-colcheias, as quais por sua vez são denominadas de *suspiria* (BARTEL, 1997, p.393-394 apud VILLAVICENCO, 2011, p. 104).

Suspiratio, ou *stenasmus* são figuras relacionadas com *páthos* que tem o objetivo de introduzir o silêncio com objetivos de suscitar emoções relacionadas à tristeza, mágoa, angústia etc. (Ibidem).

Em *Salve Regina* HWV 241, de Handel, em dó menor encontramos um exemplo de *suspiratio* nada distante das pausas indicando suspiro em *Sospirava il mio core*, de Carlo Gesualdo e *Octavia, Addio Roma, de L'incoronazione di Poppea* (1642), de Monteverdi. O *adágio*, em compasso ternário já remete a sacralidade da trindade. As pausas sugerindo suspiros ocorrem entre a palavra *suspiramus* na frase: *ad te suspiramus, gementes et flentes* (a vós suspiramos gemendo e chorando). Ao suspiro se sucede um lamentoso gemido descrito musicalmente por Handel através das colcheias realizadas pelos violinos no compasso 30.



Figura 5: Handel – Salve Regina, HWV 241 (1707) – Adagio - Compassos 23 à 32.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP360003-PMLP581450-IMSLP18899-PMLP44665-HG_Band_38_HWV_241.pdf

g) **Tmesis**: uma breve interrupção ou fragmentação da melodia através da pausa.

Tanto musicalmente quanto retoricamente *tmesis* significava fragmentação em conformidade com o significado literal da palavra, corte ou cisão. Enquanto palavras intervenientes interrompem uma palavra composta através da figura retórica, pausas inseridas interrompem uma nota através da figura musical. Tanto a palavra quanto à melodia podiam ser interrompidas através da pausa (BARTEL, 1997, p. 412).

Embora a *tmesis* e a *suspiratio* representassem duas categorias contrastantes de figuras de silêncio, ambas eram aplicadas em linhas melódicas individuais ao invés de em toda textura musical. Em contraste, a *abruptio* e a *aposiopesis*, também representavam duas categorias de figuras de silêncio, mas afetavam todas as partes da composição: *abruptio*, indicando interrupção em todas as partes, e *aposiopesis* significando pausa geral (Ibidem).

2.1. DA RETÓRICA ÀS BELAS ARTES: A MÚSICA ASCENDE AOS SEUS SIGNIFICANTES INTERNOS

No início do século XVIII a ênfase da música à retórica começou a ser suplantada pelo chamado a retratar e estimular as emoções e sentimentos individuais, uma influência do Iluminismo.

A orientação do conceito de *numerus* do Barroco alemão do século XVII sofreu uma transformação fundamental no século seguinte. Na música, como em todas outras disciplinas artísticas, o equilíbrio entre *sensus* e *ratio*, que a Renascença tinha estabelecido, seria desestabilizado no século XVIII. O papel da ciência especulativa foi, cada vez mais, sendo posto em questão e a sensibilidade auditiva também passou a ter autoridade na definição dos rumos da composição (BARTEL, 1997, p. 25).

A definição de *musica poetica* como uma "ciência matemática" (*Praecepta*) também foi revisada. A explanação matemática passou a se tornar subserviente ao reino empírico da experiência natural, apesar de ainda ser aceita a relevância teológica da música. Esta reorientação deu lugar a uma inclinação subjetiva e individualista na interpretação da música, conseqüentemente preparando o caminho para a sensibilidade advinda com o Iluminismo, no século XVIII. A objetividade deu lugar à subjetividade, a matemática para a natureza, a ciência para expressão: do Barroco ao Iluminismo (BARTEL, 1997, p. 27).

Desse modo, a partir da segunda metade do século XVIII, o decoro, como premissa ética e artística começa a perder validade. A música, vinculada à categoria das belas-artes, passa a ser vista como uma disciplina estética. A beleza suscitada pela música passa a ser entendida como uma capacidade de gerar prazeres sensoriais. A visão e a audição eram compreendidas como os sentidos humanos mais desenvolvidos. “Esse prazer não reside na percepção da adequação entre o objeto e as circunstâncias da observação, mas da apreensão do belo, uma simetria interna própria desse objeto” (LUCAS, 2007, p. 229).

Tanto o deleite sensorial quanto o prazer racional inerente à virtude seriam semelhantes por serem espécies de prazer. Porém, enquanto a virtude e a razão deveriam servir a edificação moral, a beleza não tinha finalidade utilitária, a não ser causar prazer. Assim a música deixa de ser compreendida como ciência e como arte poética-retórica, e passa a ser objeto da estética (LUCAS, 2007).

A noção de beleza passa a ser atribuída à condição de equilíbrio e harmonia inerente ao próprio objeto artístico. O julgamento do gosto passa a ser a percepção visual e auditiva do belo. Desse modo, “o julgamento sobre o gosto repousa sobre a audição e a visão, sensações

físicas. Estas, sendo individuais, estão destituídas da universalidade das provas lógicas, e a singularidade perceptiva permite pensar em cada ouvinte e cada objeto como únicos.” (Ibidem, p. 230).

A ideia de originalidade passa a ser prevalecente nas belas artes, assim como a de adequação intrínseca entre os elementos que compõem o objeto artístico. A originalidade era compreendida através da categoria do “humor”, construída por ideias emprestadas da medicina e da fisiologia antigas. Associado a ideia de beleza, o humor passou a ser considerado uma importante diretriz para o julgamento artístico:

O “humor” no início do século XVIII designava os quatro temperamentos ou líquidos corporais que determinavam as inclinações físicas naturais de cada ser humano. Idealmente, esses humores deveriam se encontrar em equilíbrio perfeito. No pensamento de autores ingleses, passou a designar, por extensão de sentido, uma combinação única de fluidos que determinava o caráter de cada homem. Esses autores passaram a conceder importância cada vez mais decisiva a essa relação, atribuindo a ela qualidades que explicavam a singularidade de cada indivíduo como ser original e único (LUCAS, 2007, p. 231).

Desse modo, a música “deixa de representar a natureza idealizada para expressar a natureza individual (humor) do ser humano” (LUCAS, 2007, p.231). Assim, passou a ser considerada como uma percepção subjetiva, e não mais uma deliberação moral. Decoro e persuasão à virtude foram substituídos pelos critérios do humor individual e da originalidade. Paralelamente, a música instrumental passa a ter maior aceitação no século XVIII. Haydn, Mozart e Beethoven passam a constituir os modelos clássicos e em virtude de sua originalidade passam a serem vistos como gênios. Esses novos critérios passaram a determinar o julgamento artístico no século XIX.

2.1.1 HAYDN E O SILÊNCIO CÔMICO

Muito das características cômicas inerentes à música de Haydn, atribuídas por autores que a vituperavam em seu período são advindas da falta de decoro, que se operava em dois níveis: na falta de adequação entre afeto e representação e na inadequação que a música se faz representar em seu próprio discurso. No século XVIII, a música começou a se desvincular do discurso verbal. Os teóricos da estética passaram a aceitar a ideia que a música era uma linguagem com substância própria e não um modo de qualificação patética do verbo (LUCAS, 2005).

Na música de Haydn, especialmente nos quartetos de cordas op. 33, a música como representação dos afetos fica em segundo plano. “Haydn afasta a atenção do ouvinte da correspondência entre o discurso musical e o afeto, a substância ‘convencionada’ que a música representa” (LUCAS, 2005, p. 210).

O prazer suscitado pelos quartetos op. 33, de Haydn está relacionado à percepção de contravenções que se relacionam à estrutura da própria obra, tal como passou a ser afirmado pelo pensamento estético das Belas-Artes. O cômico inerente à obra de Haydn é daí proveniente, pois a percepção das incongruências inerentes ao próprio objeto levava a um prazer *risível*. Ao proceder no domínio do próprio discurso musical, a música de Haydn trouxe uma comicidade inédita, alheia a elementos externos. Era da natureza individual de sua música que residia seu *humor*, sua singularidade. O *humor* justificava as violações que a música de Haydn fazia às convenções, tal como: o dobramento dos baixos, no caso do contraponto e inserção de gêneros considerados baixos como o minuetto, atentando assim às normas do decoro (Ibidem).

Um importante exemplo de exploração do silêncio bem-humorado de Haydn é o que ocorre no Quarteto op. 33, nº 2, em Mi bemol maior. Haydn escreveu três compassos de silêncio, antes do final da frase para enganar o público de que o movimento havia terminado.

Figura 6: Haydn - Quarteto op. 33, nº 2 – compassos 164 a 172.

http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP05278-Haydn_-_Op._33__No._2.pdf

Outro modo engenhoso de Haydn trabalhar com o silêncio é percebido na abertura de *Die Schöpfung* de Haydn, A Criação. Porém, nesse oratório, Haydn talha o silêncio através da dinâmica suave, em piano, contrastante em relação aos acordes tocados em uma dinâmica forte. A suavidade fornece um sentido de perspectiva entre a existência ilustrada e a inexistência, entre as diferentes possibilidades de forma inerente ao caos, vale lembrar que a introdução é nomeada de *Die vorstellung*

des chaos, A representação do caos. A dinâmica e os movimentos cadenciais não resolvidos torna o tempo suspenso. Neste caso, Haydn não usou pausas silenciosas, mas silêncio percebido através de sons silenciosos. Aqui a música de Haydn está totalmente relacionada com a representação do afeto, uma vez que o compositor intensifica o drama associado com a criação do mundo descrito no texto do oratório. Isso nos mostra que a história da Música se faz também por continuidades, uma vez que nem sempre, o *humor* individual de Haydn se dissociou da representação dos afetos.

Largo **Die Vorstellung des Chaos.**

The image shows a page of a musical score for Haydn's oratorio 'Die Schöpfung', specifically the section 'Die Vorstellung des Chaos'. The tempo is marked 'Largo'. The score consists of 14 staves, likely representing different vocal parts and instruments. The music is characterized by a slow, suspended feel, achieved through unresolved cadences and a dynamic range from piano (p) to forte (f). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 7: Haydn - *Die Schöpfung* - Compassos 1 a 7.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP16854-Haydn_creation_oratorio_full_score.pdf

2.1.2. SILÊNCIO E IRONIA EM BEETHOVEN

Para Arthur Nistrovsky (1998), em *As ironias de Beethoven*, toda a lógica da música de Beethoven e das primeiras gerações do romantismo alemão, que a maior parte dos

musicólogos interpretam como a criação de um “texto” musical que requer explicações para além da simples audição, precisa ser pensada a partir da ironia. Ele considera ironia um movimento que faz a linguagem se suspender ou negar a si mesma, um gesto de auto cancelamento da linguagem, que acontece tanto na música, quanto na literatura. Esse gesto não se restringe a geração romântica, mas a toda a época moderna. Portanto, o texto de Nestrovsky pretende mostrar o quanto do moderno já era inerente ao romantismo.

Nestrovsky afirma que “ironia” vem do grego *eironeia* e quer dizer dissimulação. A linguagem, enquanto irônica dissimula, divide o sujeito entre um homem autêntico e outro que só existe pela linguagem, uma linguagem que se reconhece inautêntica. Desse modo, “no limite do que se pode pensar, existe sempre um impensável: o ‘segredo’ de Derrida, o ‘real’ de Lacan, o ‘*unheimlich*’ de Freud” (NESTROVSKY, 1998, p. 93).

Não só a literatura e a filosofia dão conta dessa ironia, Nestrovsky considera que Beethoven também tem um importante papel nela, na medida que contribui para que a música seja vista como um texto. Seu período, que vê o estabelecimento da música instrumental como a principal forma da composição, percebe também a música como elaboração de ideias, sem a limitação da palavra. A música passa a ser vista como a forma mais alta da poesia, condição que todas as artes aspiram. A partir de Beethoven a música passa a ser compreendida como um texto, assim como a filosofia e a literatura. Desse modo, ela passa a ser objeto da interpretação crítica. (NESTROVSKY, 1998).

Para Nestrovsky, essa capacidade de pensar-se a si própria enquanto ideia constitui a dimensão silenciosa e inalienável da música de Beethoven. O *métier* do compositor passa a ser pensar sobre a forma, o que está conectado com o nascimento, em meados do século XIX, da crítica (HOFFMANN) e análise musical (A.B.MARX) para dar conta da obra de Beethoven (NESTROVSKY, 1998).

Desde Platão e Aristóteles, até os comentaristas do iluminismo, existe um consenso, segundo Nestrovsky, que a música deve reunir três domínios: harmonia, relação racional entre as alturas; ritmo, sistema musical de tempo; e logos, a linguagem como expressão humana. É claro, que sempre houve música instrumental, mas com Beethoven, as sinfonias passam a serem concebidas como linguagem, compreensíveis em si mesmas. A partir dele, sonatas, sinfonias e quartetos passam a serem concebidos como elaboração de ideias, verdadeiros argumentos conduzidos em som. Beethoven inventa as formas modernas de se escutar música (Ibidem).

Para mostrar essa transformação na ideia de música, Nestrovsky cita inúmeros juízos sobre a arte, em fins do século XVIII: Kant, que descreve a música como “o mero jogo de

sensações”, “mais uma questão de entretenimento do que de cultura”; Hegel, que em sua *Estética*, em 1818, considera a música sem palavras como “o puro jogo das formas”, a música instrumental, assim teria a capacidade de “tornar a interioridade inteligível em si mesma”, exprimindo o “eu em si, sem conteúdo acessório” e ao abandonar qualquer conteúdo definido adota uma condição abstrata e vazia; Schopenhauer, que em *Mundo como Vontade e Representação*, afirma que a música é a expressão mais íntima do mundo, expressão ‘da Vontade em si’; Eduard Hanslick, que, em *O Belo Musical*, define a música, como ‘formas sonoras em movimento’, tal como Hegel, sendo a forma o princípio geral da composição. (Ibidem, p. 95).

A explicação para a compreensão da música, entre arte de mero entretenimento à expressão mais íntima da vida interior envolve a relação que as teorias da arte possuem com a religião. As metáforas da música enquanto religião, abundantes em pensadores distantes como Hegel e Adorno, aparecem no mesmo momento em que as indefinições quanto as possibilidades de significar da música não aparecem como defeito, mas sim como a sua maior virtude. A música aparece então como uma linguagem acima da linguagem, capaz de nomear o inominável (Ibidem).

É quase impossível, a partir dessa percepção apontada por Nestrovsky, não pensarmos na teoria dos campos de produção simbólica de Pierre Bourdieu (1989). A modernidade, com sua divisão do trabalho e crescente especialização instituiu os campos de produção simbólica: econômico, jurídico, artístico, político etc. Esses campos são definidos de maneira relativamente autônoma à sociedade. Os especialistas inerentes a cada campo partilham de códigos linguísticos específicos, muitas vezes inacessíveis aos sujeitos que estão externos aos campos. O campo artístico é “espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida em que se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos”. (WACQUANT, 2005. p.117) A aquisição da música em relação à sua própria linguagem, apontada por Nestrovsky pode ser compreendida como um processo que levou a institucionalização de seu próprio campo artístico, no século XIX, onde a crítica e a análise musical ajudavam a instituir as fronteiras.

Os exemplos musicais de Beethoven, que Nestrovsky utiliza para construir seu argumento são momentos onde o fluxo da música se interrompe sobre uma nota: o primeiro movimento da Sétima Sinfonia (repetição de 21 Mís), o Adágio da Sonata op. 110 (onde numa passagem de dois compassos ocorre a repetição da nota Lá 29 vezes), e no terceiro movimento da *Hammerklavier*. Esses momentos de suspensão de sentido também ocorrem

em obras como a sonata op. 31/2, “A Tempestade”, onde um simples arpejo, concebido a primeira audição como introdução, após se apresentar claramente o tema passa a ser interpretado como o mesmo, fazendo que as expectativas formais sejam revertidas, elemento também verificado por Zampronha (2006). Para Nesterovsky, esse modo de pensar o tema faz dele uma célula básica capaz de assumir as mais variadas formas e funções. A composição se desenvolve como um processo circular aos moldes da “variação contínua” postulada por Schönberg cem anos mais tarde. Assim, a música vai além da audição, a partitura em si é um texto, onde o significado depende da superposição temporal dos elementos, tal como uma alegoria (NESTROVSKY, 1998). A música então passa a se silenciar em relação aos significados externos, como os da palavra, sendo construída a partir de suas próprias significações internas.

Barry Cooper (2011), em *Beethoven's uses of silence*, concorda com as referências citadas nesse trabalho sobre como o silêncio tinha sido utilizado anteriormente à Beethoven. Um silêncio estrutural como o que ocorre entre as seções de uma obra ou entre frases individuais. Por contraste um silêncio dramático com propósitos expressivos, que pode ocorrer no meio de uma frase, ou em seu final atrasando a continuação esperada. Silêncios com propósitos pictóricos ou narrativos na música vocal com o intuito de descrever a ideia de silêncio, tal como vimos com a prática da *word-painting*, na música renascentista, e com a retórica musical barroca.

Beethoven teria utilizado, segundo Cooper, todo tipo de silêncio - estrutural, dramático e pictórico. Um dos mais notáveis exemplos de silêncio pictórico estaria em *Fidelio*, na frase ("Gott! welch' Dunkel hier! O grauenvolle Stille!// Deus, quanta escuridão aqui. O silêncio horrível!"). O silêncio seria o equivalente aural da escuridão mencionada. O horrível silêncio, onde Florestan sente-se rodeado por nada, completamente sozinho, isolado. E é assim mesmo que ele canta as duas frases, à capela, uma vez que a orquestra se silencia. Cooper faz o paralelo entre essa retratação e a surdez de Beethoven, afirmando que é silêncio de isolamento, pelo qual o próprio Beethoven teria experienciado no tempo, através de seu encontro com a surdez. Cooper considera que se substituirmos "surdez", por "escuridão", o texto se assemelharia as frases do Testamento *Heiligenstadt*, onde Beethoven lamenta não ouvir nada. Contudo, pondera que surdez, compreendida como a não percepção do som, não é a mesma coisa que o silêncio verdadeiro, a ausência de som, que poderia ser usado para comunicar significados ou emoções (COOPER, 2011, p. 26).

ouvir o outro. Beethoven escreveu em seu diário, em 1817 *Audi multa, lo quera pauca* ("Ouvir muito, falar pouco"). Assim como o compasso inteiro invita cada cantor a ouvir ao invés de apenas falar continuamente. Outra interessante citação do diário de Beethoven feita por Cooper: “5 jahriges Stillschweigen sind den kiünftigen Braminen im Kloster aufge” (Cinco anos de silêncio são requeridos dos brâmanes nos monastérios). (COOPER, 2011, p. 26).

Räthsel-Canon. Componiet am 16. Januar 1816.
Assai sostenuto. (Ziemlich ernsthaft.)

Ler - ne, ler - ne schwei - gen, o Freund! Dem Sil - ber glei - chet die Re - de;
 a - ber zu rech - ter Zeit schwei - gen, schwei - gen ist lau - te - res Gold, lau - te - res Gold.

Figura 9: Beethoven - Das Schweigen – compassos 1 a 13.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP319000-PMLP148487-LvBeethoven_Das_Reden__WoO_168b_and_Das_Schweigen__WoO_168a_BH_Werke.pdf

O material temático da Sonata *Pathétique* constitui outro uso expressivo do silêncio por Beethoven. A introdução lenta se inicia com uma série de acordes pesados, seguidos por grandes pausas. Na coda, contudo, os acordes são seguidos por pausas prolongadas (colcheia, semínima e semicolcheia pontuada) que intensificam o *pathos* sugerido no título da sonata (COOPER, 2011, p. 27).

(Tempo Grav)
Grave
p semplice
mp espress. cresc.
sf
decreso.
pp

Figura 10: Beethoven - Pathétique Sonata op. 13
http://petruccilibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/6/6f/IMSLP463303-PMLP1410-Beethoven_Patetica.pdf

No movimento lento da Sonata op.10, número 3, Beethoven apresenta pausas que quebram a linha melódica sugerindo suspiros. Cooper metaforiza a sensação trazida pela sonata, como se o corpo fosse caindo aos pedaços cambaleando em direção à morte. Vale ressaltar que essa é uma visão subjetiva de Cooper extraída do sentido interpretativo e metafórico que Cooper dá as pausas que quebram a melodia da sonata. Além do mais, esse recurso é bem parecido com as pausas pictóricas sugerindo soluços e suspiros, bastante usadas na música renascentista e barroca.

Figura 11: Beethoven - Piano Sonata op. 10, n°3, II - compassos 40 – 43.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP05533-Btn10_3.pdf

Percebe-se desse modo, que apesar da música de Beethoven se silenciar aos significados externos, tal como afirmou Netrovsky, essa característica não pode ser compreendida de modo absoluto. Os exemplos citados corroboram que Beethoven também vinculou sua música à expressão do texto e que sua música instrumental herdou modos de construção inerentes à retórica, como a figura de *suspiratio*.

Beethoven, tal como Haydn, podia igualmente utilizar o silêncio para intensificar o humor, ao invés da tristeza. Assim, em suas variações "*Bonny Laddie*", op. 107, para piano e flauta, o compositor colocou um compasso inteiro de silêncio antes da variação. Segundo Cooper, Beethoven utilizou o silêncio para intensificar o caráter burlesco presente na melodia e da harmonia com o acorde de sétima da dominante. Ao invés da esperada resolução do acorde existe o silêncio. (COOPER, 2011, p. 29).

Figura 12: Beethoven - Variações "*Bonny Laddie*", op. 107 - Compassos 9 à 25
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP07619-Beethoven_10themesandvariations_op107_heft1_piano.pdf

Nas variações sobre *Dittersdorf "Es war einmal"* WoO66 (1792), Beethoven cindiu o tema central na cadência da dominante com um compasso inteiro em pausa, a peça não muda de caráter após a cadência.



Figura 13: Beethoven - Variações sobre *Dittersdorf "Es war einmal"* WoO66 (1792) - compassos 15 à 30
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP05087-Beethoven13VariationsOnAnAriettaByDittersdorfWoO66.pdf>

Entretanto nas variações, Beethoven explora o silêncio de outras maneiras, tornando surpreendentemente diferente o que vinha antes. Na variação V, por exemplo há a mudança após o compasso inteiro de silêncio, de um compasso em 2/4 para um compasso em 6/8.

Figura 14: Beethoven - Variação V, *Dittersdorf "Es war einmal"* WoO66 (1792), Compasso 19 a 27.
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP05087-Beethoven13VariationsOnAnAriettaByDittersdorfWoO66.pdf>

Já na variação IX, o silêncio marca uma mudança dramática de ritmo, registro e dinâmica. As semicolcheias são levadas a uma seção estática *Andantino*, após o silêncio, logo depois as semicolcheias retornam novamente. Nessa peça, Beethoven constrói magistralmente a expectativa no ouvinte, uma vez que ele fica à espera do que vem depois do silêncio.



Figura 15: Beethoven - Variação IX, *Dittersdorf "Es war einmal"* WoO66 (1792) Compassos 18 à 24.
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP05087-Beethoven13VariationsOnAnAriettaByDittersdorfWoO66.pdf>

Finalmente, na variação XII, Beethoven cinde a cadência final com o compasso inteiro de silêncio que é recorrente na variação. O que se segue após o silêncio não é o acorde de resolução, mas um curto interlúdio em 6/8, o “*Capriccio*”. Esse silêncio não é meramente dramático e inesperado, mas disruptivo (COOPER, 2011, p. 31). Essas variações colaboram com a perspectiva de Nestrovsky sobre a música de Beethoven, que ela passa a se silenciar aos significantes externos passando a se voltar ao próprio discurso dos sons. Entretanto, como vimos nos exemplos acima, muitas das composições de Beethoven continuaram a serem construídas a partir da relação música e emoções vinculadas à palavra.



Figura 16: Beethoven - variação XII, *Dittersdorf "Es war einmal"* WoO66 (1792) - Compassos 481 a 491. <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP05087-Beethoven13VariationsOnAnAriettaByDittersdorfWoO66.pdf>.

Outro exemplo importante se encontra na Sonata para piano em Lá, op. 101. Tal como Cooper (2011) afirmou, Beethoven usa as pausas não apenas para mudar as emoções e estados de humor, mas também para se referir ao próprio discurso musical. A música se desenvolve progressivamente em Lá maior, quando de repente há a inserção de um Lá menor, no compasso 121. Após o acorde de Lá menor, as pausas de semínima e semínima e colcheia do próximo compasso, preparam a melodia que se desenvolve em Lá menor. Beethoven também produziu nessa sonata rápidas mudanças de emoções através dos acordes homônimos: Lá maior, Lá menor; e também do contraste de dinâmicas *ff* para *pp*. Desse modo, o silêncio possibilita a mudança de registro e de modo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. It then features a trill on G4, marked 'poco ritard.', followed by a half note A4, and then a half note B4. The trill is marked with a '5' above it. The piece concludes with a half note G4, marked 'a tempo'. The bottom staff is a piano line in G major, starting with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. It then features a trill on G3, marked 'tr', followed by a half note A3, and then a half note B3. The trill is marked with a '5' above it. The piece concludes with a half note G3, marked 'ff'.

Figura 17: Beethoven - Piano Sonata, op. 101 - compassos 114 à 129.
http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP66417-PMLP01485-Sonata_in_A_major_Opus_101.pdf

Enfim, como sugere Cooper (2011) há muitos outros tipos de silêncio em Beethoven, mas o mais importante é que eles são usados pelo compositor através de uma variedade de modos. Beethoven usava o silêncio para reforçar diferentes emoções pode funcionar no núcleo da emoção gerada pela música ou igualmente como um ponto de viragem crucial entre emoções contrastantes. Há silêncios de interrupção dramática e representação da narrativa, que já eram comuns em outras músicas, como vimos anteriormente nesse trabalho. Mas outros silêncios de Beethoven são mais singulares e merecem ser mais conhecidos. Isso se aplica ao uso do silêncio, por Beethoven como reticência ao excesso de fala, como hesitação, como um motivo em si mesmo, como uma tabula rasa à espera de uma construção, um silêncio que se oculta aos significantes externos.

3. OS SILÊNCIOS EM JOHN CAGE

Alberto Andrés Heller (2011) cita algumas obras de vital importância para a compreensão do silêncio em Cage, tais como as obras musicais *4'33, 0'00''*, *Musicircus*, mas especialmente as obras literárias: *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1967), *Notations* (1969), *M – Writings '67-'72* (1973), *Empty Words – Writing '73-'78* (1979), *Composition in retrospect* (1982), *Themes and Variations* (1982), *X – Writings '79-'82* (1983), *Anarchy* (1988), *I-VI* (The Charles Eliot Norton Lectures 1988-89). Além dessas, considera outras fontes imprescindíveis contendo entrevistas, depoimentos, cartas e outros escritos, em especial com Daniel Charles (*Pour les oiseaux* -1976), Richard Kostelanetz (*Conversing with Cage* – 1987; *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces* – 1993) e Joan Retallack (*Musicage* – 1996).

Segundo Heller o maior interesse ao se pensar o silêncio em Cage não está em comparar, distinguir e analisar o “Cage literário” com o “Cage musical” e o “Cage filosófico”, mas sim em observar que entre as passagens e transgressões nesses campos há a existência de um fundamento comum associado à ideia de um modo de silêncio (HELLER, 2011, p. 17).

Esse fundamento comum, que está baseado na ideia de um modo de silêncio, caso utilizemos a expressão de Heller, pode ser compreendido como um aspecto do imaginário de Cage sobre o silêncio.

O silêncio permeia todo o trabalho de Cage, da música à literatura e filosofia. Entretanto, percebemos que o silêncio também permeou os trabalhos de compositores como Gesualdo, Monteverdi, Haydn, Beethoven etc. Portanto, o que eleva Cage a um alto reconhecimento no trato com o silêncio? A compreensão de aspectos do imaginário de Cage sobre o silêncio pode revelar o que ele tem de peculiar ou comum em relação aos silêncios de seus predecessores que, como vimos, tinham um importante vínculo com o despertar das emoções e com a linguagem. Compreendemos que ao trabalhar com o imaginário devemos voltar nossa atenção à singularidade, conforme definiu Castoriadis (1992). Desse modo, devemos buscar perceber o que há de único existente na compreensão de Cage sobre o silêncio.

Isso foi realizado através dos escritos e músicas do próprio Cage, uma vez que a sociedade não pode ser compreendida como um ente ou como uma instância separada do sujeito; ela se institui e só existe no acontecimento de corpo do sujeito. Desse modo, tivemos acesso ao sujeito Cage por suas músicas e escritos; tomamos de Heller um indício dos caminhos silenciosos traçados por Cage.

Heller distingue três perspectivas ou momentos na compreensão cageana do silêncio:

1. Anos 1930 e 1940: silêncio opondo-se ao som; silêncio como ausência de som; silêncio representável pela pausa musical (a pausa indicando um valor “negativo”, mensurável; silêncio retórico, expressivo). → Compreensão empírica.
2. Anos 1950 e 1960: não há silêncio, pois sempre há som; o que há são sons intencionais e sons não-intencionais; som e silêncio em constante mutação e interpenetração. → Compreensão dialética (cuja descrição, porém repousa ainda sobre remanescentes “empíricos”).
3. Um terceiro momento que de certa forma, já se faz presente ao longo dos anos 1950 e 1960, mesclando-se, pois com o que aqui denomino “segundo momento”, e onde Cage se desprende definitivamente da compreensão do silêncio a partir do fenômeno acústico – silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas “transcendental”. → Dialética radical. (HELLER, 2011, p.18).

Para compreendermos melhor esses diferentes momentos de Cage sobre o silêncio investigaremos além de *4'33"*, de 1952, os seguintes textos do compositor: *Defense of Satie*, de 1948, que estaria vinculado à primeira perspectiva adotada por Heller; *Experimental Music*, de 1957; *Compositon as process – I- Changes,; II –Indeterminacy; III – Communication*, de 1958; *Lecture on Nothing*, de 1959, que se encontra traduzido no Anexo; *Ritmo etc.*, de 1962; que, portanto, estariam identificados com a segunda perspectiva.

3.1. O SILÊNCIO RETÓRICO EM *DEFENSE OF SATIE*, DE JOHN CAGE

Em *Defense of Satie*, Cage argumenta que música é continuidade do som, mas que para existir deve ter estrutura. Isto é, que deve possuir partes que estão claramente separadas, mas que interagem de modo a formar um todo, e que, portanto compõem uma forma. A forma na música seria a linha morfológica de continuidade do som. Para melhor diferenciar estrutura de forma, Cage utiliza um exemplo literário. A estrutura seria algo em comum com o soneto. Os poetas utilizam a estrutura do soneto para dar vazão a um discurso, a continuidade da palavra. Entretanto, cada soneto tem a sua especificidade, a sua própria linha de vida e morte, a sua própria forma. Ou ainda, todos nós temos em comum nossa estrutura como seres humanos, porém, a forma como vive cada um é individual (CAGE, 1993).

Além de estrutura e forma, uma peça de música deve ter método. O método é definido como a produção de meios de continuidade. Equivale a sintaxe na poesia ou ao modo como sistematizamos nossa vida desde quando acordamos até a hora em que dormimos (Ibidem).

Uma peça de música não tem apenas estrutura, forma e método, mas também o material, que é o próprio som. O som seria análogo ao idioma em que uma poesia é realizada, a sua linguagem. Podem existir diferenças de linguagem entre diferentes poetas que escrevem em um mesmo idioma. Continuando a estabelecer relações com a vida, Cage afirma que nós temos diferenças físicas e que vestimos diferentes roupas. Isto é, temos diferenças e diferentes modos de realizar uma ação.

Assim, tal como Cage afirma, na música contemporânea cada compositor trabalha individualmente e nove entre dez vezes não concordam um com o outro. Desse modo, ele indaga: Quais tipos de ideias foram desenvolvidos na música do século XX? Há alguma delas que poderia e deveria ser proveniente de um acordo? (Ibidem).

Ele responde que novos materiais estavam sendo propostos: os quartos de tom por Alois Hába, a divisão da oitava em quarenta e três tons, por Harry Partch, instrumentos eletrônicos por Edgard Varése, parafusos e pedaços de borracha, por ele próprio e dissonâncias por toda gente. Também estavam sendo propostos novos métodos como o dodecafonismo e outros meios de controle intervalar. Tal como na vida, onde temos diferentes hábitos, também podemos aceitar esses diferentes métodos de composição (Ibidem).

Sobre a forma, Cage pontua que é variável e que podemos reconhecer o que talvez fosse uma consciência contemporânea em relação a ela: é estática, ao invés de progressiva em seu caráter. Cage pontua que isso é uma questão de sentimento individual. Nesse contexto, o que ele considera como antinatural sobre o grande acordo da música contemporânea, o neoclassicismo em particular, é que ele não é direto e instantâneo no sentido da forma, uma vez que ela é derivada de modelos do passado escolhidos pelo compositor (Ibidem).

O ponto central do argumento de Cage se dá na consideração que ele faz sobre a estrutura.

No campo das estruturas, o campo das relações da parte com o todo, havia unicamente uma ideia desde Beethoven. Esta nova ideia pode ser percebida nos trabalhos de Anton Webern e Erik Satie. Com Beethoven as partes da composição eram definidas por meio da harmonia. Com Anton Webern e Erik Satie elas são definidas por meio do comprimento de tempo. (CAGE, 1993, p.81).

Diante disso, do que ele considera tão básico e importante, que é a questão da estrutura, Cage argumenta que alguém pode se perguntar: Quem estaria correto, Beethoven, ou Webern e Satie?

Cage responde inequivocamente que Beethoven estava errado e vê como lamentável e fatal a sua extensa influência na arte musical. Ele se indaga sobre qual a base de sua heresia (CAGE, 1993).

Aqui está o seu fundamento:

É muito simples, se você considerar que o som é caracterizado por altura, timbre, intensidade e duração, e que o silêncio, é o oposto e, portanto, o necessário parceiro do som, sendo caracterizado apenas pela duração, você estará atento para a conclusão que das quatro características do material da música, a duração, que é comprimento de tempo, é a mais fundamental. O silêncio não pode ser ouvido em termos de altura ou harmonia. Ele é ouvido em termos de comprimento de tempo. (Ibidem).

Cage argumenta que extraiu essa verdade musical através do contato com os trabalhos de Satie e Webern. Essa verdade também era evidente em alguns músicos da Idade Média e para todos músicos, de todos os tempos no Oriente. Afirma ainda, que o pensamento musical derivado do procedimento harmônico de Beethoven levou a arte a estar não apenas a mercê das ondas, mas também naufragada numa ilha de decadência (Ibidem).

Essa oposição de Cage, ao que ele considera o pensamento musical de Beethoven corrobora o seu argumento de que a música pode ser estruturada por som e silêncio: por comprimentos de tempo. Isto é, pelo ritmo. Ele afirma que isto seria considerado uma nova ideia, apenas para nós, ocidentais. Na Índia, essa estrutura rítmica é chamada de Tala (Ibidem).

Cage considera que a tonalidade, essencial para a estrutura harmônica “artificial” de Beethoven se desintegrou para trazer à existência o conceito de atonalidade. Essa negação do significado harmônico requereu novos meios de estruturação musical. Segundo Cage, Schönberg proveu não um meio estrutural, mas sim um método: o dodecafonismo. Essa característica não estrutural do método de Schönberg força os compositores e seus seguidores a dar passos negativos, segundo Cage. O dodecafonismo, sempre buscava evitar as combinações de sons que remetessem à tonalidade e à sua concepção harmônica. Em *Lecture on Nothing*, Cage afirma:

A linha dos doze sons (o dodecafonismo) é um método; um método é um controle de cada nota única. Há muito disso ali. Não há o suficiente de nada nele. Uma estrutura é como uma ponte de lugar algum para lugar algum e qualquer um pode tocar ruídos ou sons sobre isso, milho ou trigo. Qual é importante? Eu pensei que haviam oitenta e oito sons. Você pode também ter o quarto deles. Se fossem pés seriam uma fila de dois sons? Ou podemos voar daqui para onde? Eu não tenho nada contra a linha dos doze sons; mas isso é um método, não uma estrutura. Nós realmente precisamos de uma estrutura, nós realmente precisamos de uma estrutura para que possamos ver que não estamos em nenhum lugar. Muita da música que eu amo usa a linha dos doze sons, mas não é por

isso que eu as amo. Amo-as sem razão. Amo-as porque de repente eu não estou em lugar algum (CAGE, 1961, p. 124).

Percebemos que Cage compreendia que a estrutura é o que dá fluxo para o material, a sua continuidade no tempo: como uma janela é ela que nos permite a percepção dos acontecimentos num nada que está circunscrito e delimitado e por isso não é vazio.

Para Cage, Satie e Webern tinham ido mais a fundo no problema lançado pela atonalidade: Como estruturar a música sem as relações tonais? A resposta de ambos teria sido a estruturação por meio de comprimentos de tempo, portanto, pelo ritmo.

Em sua palestra, Cage utilizou como exemplo dois conjuntos de peças: uma de Webern, para violoncelo e piano, e outra de Satie, para violino e piano ambas escritas em 1914, uma em Viena, e outra em Paris (possivelmente, Op. 11, de Anton Webern e *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*, de Satie). Afirma que seu público ficará surpreso sobre o quão diferente elas soam. Apesar disso, considera as peças de Webern extremamente curtas, similares em extensão aos coros de Satie.

Cage considera a sonoridade de Webern multicolorida, sua forma estática e fragmentada. Seu método, de uma inventividade contínua. A forma de Satie, também é considerada estática por Cage e a sua sonoridade apenas aparentemente banal, uma vez que, apesar de Satie utilizar de clichês musicais, ideias provenientes da música popular e absurdidades de todos os tipos, a sua estrutura é forte (CAGE, 1993).

Ele considera que o elemento necessário, subjacente e de acordo da estrutura musical é o ritmo. A forma não pode e nem deve ser um elemento musical de consenso, seria puramente matéria do coração. No Oriente ela é alcançada por meio da improvisação sobre uma estrutura rítmica. O método e o material podem ou não serem consensuais, seria indiferente para Cage, caso eles sejam, ou não (Ibidem).

Para Cage, a estrutura harmônica é adjacente ao materialismo da cultura Ocidental. A desintegração desse materialismo nos traz questionamentos e Cage acha sua solução na estrutura rítmica, tradicional no Oriente que pode ou necessita de estar acompanhada de outros elementos da cultura oriental: a paz de espírito e autoconhecimento (CAGE, 1993).

Em *Defense of Satie* percebeu-se que Cage compreendia o silêncio enquanto parâmetro de duração. Assim, o silêncio estaria associado à presença e ausência de som. Para Jacques Lacan (1995), a relação presença-ausência é inerente ao simbólico, portanto à linguagem. Lacan baseia essa sua reflexão sobre a relação simbólica no jogo infantil do *fort-da* estudado por Freud, em Além do princípio do Prazer (1920). Nesse jogo a criança joga um

carretel para distante dela, e quando o carretel retorna demonstra alegria. Freud afirma que o brincar com o aparecimento e desaparecimento do carretel é o modo da criança superar a ausência materna. O jogo *fort-da* é interpretado por Lacan a partir de uma matriz discursiva, onde o simbólico se dá a partir da articulação entre dois significantes S1/S2, o sujeito vem a ser a partir dessa dialética.

A afirmação de Cage de que música é a continuidade do som, mas que para existir deve ter estrutura, portanto possuir partes que interagem e se articulam de modo a formar um todo nos remete ao pensamento acerca do simbólico descrito acima. A música se estrutura a partir desse momento da reflexão de Cage como linguagem, isto é como articulação significativa. Não é gratuito que Cage utilize o exemplo literário do soneto, a poesia e a linguagem como idioma para pensar forma, estrutura, método e material na arte musical. Mesmo afirmando que não há um acordo existente na música contemporânea e que portanto, cada compositor possui novos modos de organização do material, seja a divisão das oitavas em quarenta e três tons, instrumentos eletrônicos, parafusos e borrachas, ele não exclui que tais métodos são modos de articulação do material sonoro: articular é próprio da linguagem.

Pensar o silêncio enquanto furo, vazio, ou a ausência do som é deixar prevalecer o simbólico, a música enquanto um discurso. Dos quatro parâmetros inerentes ao som, compreendido por Cage, como o material da música altura, timbre, intensidade e duração, os três primeiros não podiam ser ouvidos no silêncio. O silêncio era compreendido como comprimento de tempo. Desse modo se tempo é duração, duração é tempo, então, silêncio é tempo.

Heller considera que essa percepção de tempo apresenta um sentido linear, “aristotélico”, pois:

[...] para Aristóteles, o tempo é mensurável em função da relação entre espaço e movimento/mudança: chega-se à conclusão de que transcorreu certo tempo quando percebemos a mudança e/ou o movimento nos/dos corpos, caracterizando-se assim um antes e um depois (HELLER, 2011, p. 20).

Heller percebeu três problemas dessa concepção:

1) o som como tendo apenas quatro parâmetros e o silêncio apenas um; 2) o silêncio como pausa, isto é, como intervalo entre sons, suspensão temporária, espaço de separação; 3) o tempo como duração, sendo este compreendido enquanto extensão linear (HELLER, 2011, p. 21).

Heller critica essa concepção mensurável sobre o tempo citando o paradoxo de Zenão, que ensina que se caso o tempo fosse dividido Aquiles, o de pés ligeiros, o mais veloz

dos heróis gregos jamais venceria uma corrida contra a tartaruga, pois sendo tempo e espaço divisíveis, antes de alcançar a tartaruga Aquiles teria que vencer primeiro o espaço que o separa do animal, um espaço divisível ao infinito. Ele cita também Borges, que em a História da Eternidade, afirma que é impossível que em oitocentos anos de tempo transcorra um prazo de quatorze minutos, porque antes teria sido obrigatório ter passado sete, depois mais sete, e assim, infinitamente (HELLER, 2011).

Outra possibilidade interpretativa acerca desse primeiro modo de Cage conceber o silêncio se faz a partir do que Gilbert Durand compreendeu como a lógica binária inerente ao racionalismo ocidental. Segundo esse autor, o Ocidente, a partir do socratismo desenvolveu um método da verdade baseado numa lógica binária, isto é, com apenas dois valores, um verdadeiro e um falso. Desde então, as únicas possibilidades de acessar a verdade seriam: a experiência dos fatos, as certezas da lógica e finalmente a dialética, que consiste num raciocínio binário, onde há a exclusão de um terceiro. A dialética trabalha com duas soluções, uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, toda e qualquer terceira solução seria excluída (DURAND, 1998).

Assim sendo, o modo inicial de Cage perceber o tempo e conseqüentemente o silêncio seria inerente a essa lógica binária. Pois som e silêncio seriam pares dialéticos em oposição. No silêncio, altura, timbre e intensidade não seriam parâmetros possíveis. O som seria o terceiro excluído do silêncio.

Por fim, concordamos então com Heller, que a reflexão de Cage sobre música e silêncio, entre 1930 e 1940 não estava desvinculada de uma dimensão retórica, na medida que a música era compreendida como discurso. Desse modo, apesar de Cage, em *Defense of Satie* se opor em relação a Beethoven, por ele ter enfatizado no discurso musical a harmonia e não o ritmo, a oposição é relativa, restrita a escolha de ênfase no trato do material sonoro (harmonia, ou ritmo), pois nesse momento Cage também compreendia a música como discurso, um modo de articular o material.

Está certo, tal como percebemos com Nestrovsky (1998), que a música de Beethoven passou a se silenciar aos significados externos, voltando para si mesma. Entretanto, na medida em que a música é compreendida como um modo de articulação sonora, a ruptura com a retórica, tanto em Beethoven, quanto em Cage de *Defense of Satie* é apenas relativa.

3.2. *EXPERIMENTAL MUSIC*: SILÊNCIO SÃO SONS

Cage inicia sua explanação justificando a utilização do termo *experimental music*. Anteriormente, ele tinha objeção em utilizá-lo, pois considerava que um compositor deveria saber o que estava fazendo e realizar suas experimentações antes de finalizar seu trabalho, como uma atividade de pesquisa. Essa objeção se fundamentava também numa distinção que Cage fazia entre o processo de realizar uma música e o processo de ouvi-la (CAGE, 1961).

O texto revela uma mudança de percepção em relação ao termo *experimental music*, uma vez que Cage passa a utilizá-lo para designar toda a música que lhe interessava e pela qual ele era devotado, podendo a música ter sido escrita por ele próprio, ou por outros compositores. Tal mudança ocorreu porque Cage também tinha se tornado um ouvinte e a música algo para ouvir (CAGE, 1961).

Cage considera que:

Nessa nova música nada acontece, mas soa: o que está notado e o que não está. O que não está notado aparece na música escrita como silêncio, abre-se as portas da música para os sons que acontecem, que estão no ambiente (CAGE, 1961, p.8) [TRADUÇÃO NOSSA].

Cage afirma que essa abertura também existe nos campos da escultura e arquitetura modernas. Como por exemplo, a Casa Farnsworth, arquitetada por Mies van der Rohe, onde a construção, através da utilização de materiais de vidro se integra com a paisagem natural, apresentando aos olhos imagens de nuvens, árvores, ou do gramado, variando conforme a situação, afirma Cage. Ele também cita as esculturas de Richard Lippold baseadas em arames, elas possibilitam que o espectador veja outras coisas além da rede de fios metálicos (Ibidem).

Para Cage, diferentes coisas ocupam o tempo e o espaço vazios. Ele narra a sua experiência na câmara anecoica:

[...] Sempre há algo para ver, sempre há algo para ouvir. De fato, nós tentamos fazer silêncio, mas não podemos. Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Essa sala é chamada de câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma na Universidade de Harvard há vários anos e ouvi dois sons, um agudo e um grave. Quando descrevi-os para o engenheiro responsável, ele informou-me que o agudo era o meu sistema nervoso em funcionamento, o grave o meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após minha morte. Não precisamos temer sobre o futuro da música (CAGE, 1961, p.8).

Os sons continuam a ocorrer independentes do nosso intento. Cage considera, que essa mudança psicológica é uma aparente desistência de tudo o que é humanidade,

consequentemente, para um músico, um abrir mão da música. Porém, essa nova perspectiva nos conduziria em direção ao mundo da natureza, a uma dimensão em que o ser humano não é considerado separado da mesma. Assim, em termos musicais, qualquer som pode ocorrer, em qualquer combinação e em qualquer linha de continuidade de tempo (Ibidem).

Cage percebe duas possibilidades de atitudes em relação a novos conhecimentos em relação ao som advindos com a gravação sonora, a partir da fita magnética: uma que levaria a uma maior complexidade das técnicas musicais, em direção a um maior controle do som, e outra em que “se pode desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente da música e descobrir meios para deixar que os sons sejam eles próprios, ao invés de veículos para teorias ou expressões dos sentimentos humanos”. (Ibidem, p. 11).

Essa última opção, de deixar os sons serem eles mesmos não implica no advento de uma audição insensível, uma vez que, segundo Cage, as emoções tomam lugar na pessoa que ouve (Ibidem).

Há uma série de operações de acaso, que possibilitam que o compositor se exima de determinar a atividade do som. Cage enumera, desde fontes antigas, como o *I Ching*, até modernas, como tabelas de números aleatórios, utilizados por físicos em suas pesquisas.

Ruídos e dissonâncias seriam bem vindos a essa nova música onde um acorde de sétima da dominante seria equivalente a uma aparição (Ibidem).

Cage finaliza seu texto questionando sobre qual o propósito de se fazer música. Um deles é necessariamente não lidar com os propósitos, mas sim com os próprios sons. Esse propósito também não seria conivente com a ideia de trazer ordem a partir do caos, ou de sugestões de melhorias para o processo de criação. Para Cage, o propósito deveria estar acordado para como vivemos nossas vidas, e totalmente vinculado com a consciência que temos de nossos próprios caminhos e vontades (Ibidem)

Em *Lecture on Nothing* ele enfatizará novamente essa não separação entre arte e vida:

Estrutura sem vida é morte. Mas vida sem estrutura é des-percebida. A vida pura se expressa ela mesma com e através da estrutura. Cada momento é absoluto, vivo e sig-nificante. Pássaros pretos (melros) surgem de um campo fazendo um som delicioso além da comparação. Eu os ouço porque aceitei as limitações de uma conferência artística numa escola de garotas na Virgínia, as limitações me permitiam, por acaso, ouvir os pássaros pretos como eles voavam sobre e acima de nossas cabeças. Havia um calendário social e horas para o café, mas um dia eu vi um cardeal (pássaro), e no mesmo dia ouvi um pica-pau (CAGE, 1961, p. 113).

Compreendemos que mesmo lidando com os próprios sons, Cage concebia que só é possível a nossa percepção se o limitarmos, portanto se realizarmos uma seleção. Isso pode ser feito de vários modos, já vimos que a música contemporânea com a dissolução da tonalidade desenvolveu vários métodos para isso, inclusive as operações de acaso: um dos modos de selecionar o material. Interessante relacionarmos essa compreensão artística de Cage com a cultura, pois é através desse acontecimento de corpo, que selecionamos. Desse modo, o vazio só existe porque o contornamos.

Percebemos que em *Experimental Music*, Cage muda seu modo de conceber o silêncio. Tal mudança é coerente com a divisão em três perspectivas ou momentos percebidos por Heller na compreensão cageana do silêncio. Como vimos, *Defense of Satie* é de 1948 e corresponde com a primeira perspectiva. Já *Experimental Music*, é um texto de 1957 correspondendo muito bem com o segundo momento, uma vez que nele Cage considera que o que está notado na escrita musical como silêncio consiste de fato numa abertura das portas da música para os sons que acontecem no ambiente.

Desse modo, sons e silêncio passam a se interpenetrar. “O som é um traço entre o silêncio e o ruído” (WISNIK, 1989). Nesse limiar a música se constitui enquanto sacrifício, pois rompe o silêncio ruidoso da natureza ao articular e ordenar o som culturalmente (WISNIK, 1989). Porém, essa seleção de sons realizados pela cultura e que quando articulados formam música é uma operação que deixa restos. Esse novo modo de Cage perceber o silêncio, constitui uma abertura da música para esses restos, para o ruído, para a desarticulação característica do real. Jacques-Alain Miller (2013) considera que o real é o que está desprovido de sentido, é sem lei. O que colabora em dotar o real de sentido é o imaginário e o simbólico. É justamente pelo real ser definido pelo sem sentido é que se pode dotá-lo de sentido. Articular o som é agir de maneira simbólica, abrir-se aos sons que acontecem é admitir o real, o ruído solto que existe além da articulação da linguagem, da música enquanto um discurso. Cage constitui-se enquanto abertura ao que nos é velado pelo o que a música tradicionalmente concebia enquanto som e silêncio: dialética e oposição.

Uma outra contribuição a ser dada pela psicanálise lacaniana na contribuição de um viés interpretativo sobre silêncio em Cage pode ser fundamentada mesmo em Lacan, em seu Seminário 11:

Depois de se *fazer ver*, trarei um outro, o *se fazer ouvir*, de que Freud nem mesmo fala. É preciso que, muito depressa, eu lhes indique sua diferença para com o *se fazer ver*. Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar. Enquanto que o *se fazer ver* se indica por

uma flecha que verdadeiramente retorna para o sujeito, o *se fazer ouvir* vai para o outro (LACAN, 2008, p. 190).

Isso implica em conjecturar que tal como Freud afirma que enquanto vemos também somos olhados, isto é vemos pela lente da cultura, pelo nosso imaginário subjetivo que nos impede de captar as “reais” proporções e medidas do objeto olhado. A ação de ouvir é impossível de se fechar aos restos que a linguagem tenta sacrificar, selecionar e controlar, por exemplo, por meio da música. Entretanto, nos é impossível perceber sem realizar essa seleção, pois é essa estrutura de janela que nos permite ouvir atenciosamente esses restos-ruídos que preenchem o copo vazio. Em *Lecture on Nothing*, Cage enfatiza isso:

Esse espaço de tempo está organizado. Nós não precisamos temer esses silêncios. Nós devemos amá-los. Esta é uma fala composta, por eu estar fazendo isto realmente como eu faço uma peça de música. É como um copo de leite. Nós precisamos do copo e nós precisamos do leite. Ou novamente é como um copo vazio em que a qualquer momento qualquer coisa pode ser derramada. À medida que avançamos (quem sabe?) uma ideia pode ocorrer nessa fala. Eu não tenho ideia se alguma irá ocorrer ou não. Se alguma ocorrer, deixe-a. Considere-a como algo visto momentaneamente, como se fosse de uma janela durante uma viagem. Se for pelo Kansas então, é claro, Kansas para o Arizona é mais interessante, quase tão interessante, especialmente para um nova iorquino que está interessado em tudo, além de si mesmo. Agora ele sabe que precisa do Kansas nele. O Kansas é como o nada sobre a terra e para um Nova iorquino é muito refrescante (CAGE, 1961, p. 109).

A experiência de Cage na câmara anecoica foi de extrema importância para essa percepção do som e do silêncio como elementos ambivalentes. Já que nessa sala à prova de som, ele ouviu o agudo de seu sistema nervoso funcionando e o grave de seu sangue circulando. No silêncio há acontecimento de som.

Novamente Gilbert Durand (1998) tem importante contribuição na nossa construção interpretativa sobre o silêncio em Cage. Como vimos, na lógica binária a verdade aferida pela dialética relegou a imaginação a uma posição secundária, pois a imagem não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso”. Desse modo, a imaginação foi reduzida à condição de ser “a amante do erro e da falsidade”.

Porém, para Durand:

[...] A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 1998, p. 10).

A crítica que essa compreensão de imaginário de Durand realiza em relação à lógica binária abre nossa interpretação sobre esse novo modo de Cage perceber o silêncio mais em direção à dialógica de Edgard Morin (2005), do que à dialética, que é como Heller o interpreta. Edgar Morin tenta fornecer uma alternativa ao paradigma cartesiano, em que está fundamentada a ciência moderna. A separação sujeito-objeto vincula-se a intensa fragmentação da ciência em campos de saberes isolados uns dos outros: hiperespecialização. Por isso, ele propõem a transdisciplinaridade, ao invés da interdisciplinaridade. A interdisciplinaridade, apesar de propor um diálogo disciplinar, mantém o controle das fronteiras de cada disciplina. Morin defende que o paradigma transdisciplinar é mais complexo, por não reduzir a realidade em unidades que se encontram separadas, assim não a reduz as leis gerais e deterministas.

À exclusão do sujeito, realizada por Descartes, Morin sugere o retorno ao sujeito. O paradigma cartesiano concebe o sujeito como metafísico, puro *cogito*, separado, da realidade objetiva, esta sim, objeto da ciência. A experimentação e a observação garantiria o conhecimento objetivo. Acontece, que para Morin, as teorias científicas não são puro reflexo da realidade. Elas são produtos das condições culturais.

A realidade complexa deve ser compreendida de maneira dialógica. A dialógica vai além da dialética de Hegel e Marx, pois nela o contraditório não entra em síntese. A dualidade não se perde numa unicidade, os antagonismos coexistem. Com a dialógica, o pensamento se abre para a incerteza. Assim, a previsibilidade e a crença na infalibilidade do progresso não mais se sustentaria. Desse modo, a razão não está separada da subjetividade, pois o pensamento complexo inclui a dimensão da *demes*, da loucura. Os pares Razão/Emoção, Real/Imaginário, Ciência/Arte, Ciências Humanas/Ciências Naturais, não são mais dicotômicos, entrelaçam-se e interpenetram-se, utilizando um termo bastante utilizado por Cage.

Essa realidade velada, inerente à imagem é correspondente ao novo modo de Cage conceber o silêncio, uma compreensão mais dialógica do que dialética. No silêncio da notação musical, os sons que estão velados no ambiente acontecem e podem ser ouvidos, os pares contraditórios som/silêncio não entram em síntese, não se perdem numa unicidade, som e silêncio coexistem. Heller exemplifica muito bem essa “realidade velada” a partir de um mesótico do próprio Cage.

What a Joy
to hAve
theM
on thE
Same stage same time

even though the subJect
Of
the plaY
is the Curtain
that sEparetes them

(CAGE, 2000, p. 55 apud

HELLER, 2011, p.16)

Ao se ler esse poema em voz alta⁵ e em inglês, as palavras escritas na coluna vertical são impossíveis de ouvir: o nome James Joyce. Mas mesmo assim, a ausência do nome do poeta durante a fala permeia o sentido e a escrita do poema, como uma “realidade velada”. Eis o silêncio, acontecimento de sons.

3.3. AS OPERAÇÕES DE ACASO

Em *Composition as process – I- Changes*, resultado de uma palestra dada por Cage, em Darmstadt, em 1958 para discutir *Music of Changes*, sua peça para piano solo, Cage afirma ter decidido fazer a palestra com o mesmo comprimento de tempo de *Music of Changes*. Cada linha do texto sendo composta por fala ou silêncio requer um segundo para a performance da peça, então sempre que Cage parasse a fala, a parte correspondente de *Music of Changes* seria tocada (CAGE, 1961, p.18).

Cage afirma que a palestra é sobre acasos que tomam lugar em seus meios composicionais, com particular referência ao que uma década atrás ele chamou de "estrutura" e "método". “Estrutura” significava a divisão do todo em partes; por "método", o procedimento de nota a nota. Ambos, estrutura e método (e também o "material" - os sons e

⁵ Uma Alegria
Ter
Eles
Na
Mesma etapa mesmo tempo

mesmo que o Assunto
Do
Jogo
seja a Cortina
que os sEpara

silêncios de uma composição) pareciam para Cage preocupações concernentes à mente (como oposta ao coração) (algumas ideias de ordem em oposição às ações espontâneas); enquanto que os dois últimos desses, nomeadamente método e material, juntos com a forma (a morfologia de uma continuidade) eram igualmente concernentes ao coração. Desse modo, Cage afirma que dez anos atrás via a composição como uma atividade que integrava opostos, o racional e o irracional, resultando, idealmente, num movimentar livre de continuidades com uma estrita divisão das partes. As combinações e sucessões dos sons estavam ou logicamente relacionadas ou arbitrariamente escolhidas (CAGE, 1961, p.18).

A estrutura era concebida por Cage como a estrita divisão das partes e estava em função da duração, enquanto aspecto do som. De todos os aspectos do som incluindo frequência, amplitude e timbre, a duração sozinha era uma característica do silêncio. A estrutura, então, era uma divisão do tempo real por métodos métricos convencionais, o compasso tomado como simples medida de quantidade, tal como vimos em *Defense of Satie*. No caso das *Sonatas and Interludes* (acabada em 1948), unicamente a estrutura estava organizada. O método, segundo Cage era o de considerar a improvisação, principalmente sobre o piano, além de ideias vindas até ele em alguns momentos fora do instrumento. Os materiais, a preparação do piano, foram escolhidos, afirma Cage, como alguém colhendo conchas enquanto está caminhando ao longo da praia. A forma era tão natural quanto o seu gosto permitia (Ibidem, p. 19).

Cage afirma que, em termos de oposição entre liberdade e lei, uma peça escrita 10 anos antes das *Sonatas and Interludes*, *Construction in Metal*, apresenta as mesmas relações, mas revertidas: estrutura, método e materiais estavam todos subjugados a organização. A morfologia da continuidade, a forma, sozinha estava livre (Ibidem, p. 20).

Cage considera que se for esboçada uma linha direta entre a situação de *Sonatas and Interludes* e *Construction in metal* e a situação apresentada em *Music of Changes*, a qual sua palestra trata, a dedução que pode ser feita é que há uma tendência em suas composições de se distanciar das ideias de ordem, caminhando em direção à ausência de ideias de ordem. E quando examinada a história, a reflexão provavelmente não lerá como uma linha direta os então recentes trabalhos iniciados com *Music of Changes* com os anteriores. (Ibidem, p.20).

Ele afirma que em *Music of Changes*, o procedimento de nota a nota, isto é, o método, está em função das operações de acaso. Como as operações de acaso também determinam a estabilidade ou mudança dos tempos na estrutura há a introdução da ação do método dentro da estrutura. Desse modo, por meio desses dois opostos, liberdade e ordem, a estrutura tornou-se indeterminada. Cage afirma que não era possível saber o total do

comprimento de tempo da peça até o final das operações de acaso, até que o último lance de moedas tivesse sido feito (Ibidem, p.20).

A presença de uma mente como fator regulador foi extraordinária, portanto, não foi estabelecida, segundo Cage. Assim, a mente se silenciou. Os acontecimentos vieram por meio do lançamento de moedas. Desse modo, Cage afirma que a estrutura não era necessária. Por isso, em *Music for Piano* e nas peças subsequentes, certamente a estrutura não tomou parte dos recursos composicionais (Ibidem, p. 22).

Através dessa nova dinâmica, o olhar se volta não para uma atividade de propósitos que integra opostos, mas ao invés disso, para uma atividade caracterizada pelo processo, essencialmente sem propósito, segundo Cage. Entretanto, a mente embora despojada da sua propensão ao controle ainda estava presente. Então, Cage se pergunta: o que fazer, tendo nada para fazer? O que acontece com uma peça de música quando o intuito é não ter propósito? O que ocorre, por instância ao silêncio? Como possibilitar a percepção mental do acaso? Cage considera que formalmente, silêncio era o lapso de tempo entre os sons, útil em relação a uma variedade de fins, entre eles os do arranjo apurado, onde por separação de dois sons ou dois grupos de sons, suas diferenças e relações podiam ser enfatizadas; ou mesmo de modo expressivo, onde silêncios no discurso musical podem prover pausas ou pontuações; ou novamente, tal como na arquitetura, onde a introdução ou interrupção do silêncio pode dar definições para uma estrutura predeterminada; ou organicamente desenvolver uma. Porém, Cage afirma que onde nada desses objetivos está presente, o silêncio torna-se algo mais, não silêncio, mas sons, o som do ambiente. Cage considera que a natureza disso é imprevisível e cambiante e que esses sons (que são chamados de silêncio unicamente porque eles não fazem parte de uma intenção musical) dependem do que existe (Ibidem, p. 22).

Em *Lecture on Nothing*, Cage considera que a mente enquanto fator regulador constitui-se enquanto engano e impedimento ao ouvido:

A tonalidade. Eu nunca gostei da tonalidade. Eu trabalhei com isso, a estudei. Mas eu nunca tive qualquer sentimento por ela: por instância: existem algumas progressões chamadas cadências deceptivas. A ideia é esta: progrida de um modo que implique a presença de uma nota não realmente presente; então engane todos por não repousar sobre ela - repouse sobre outro lugar. O que está sendo enganado? Não o ouvido, mas a mente. O todo da questão é muito intelectual. Contudo a música moderna ainda me fascina com todos esses intervalos modernos. Mas a fim de tê-los, a mente estava fixa, de modo que tendo progressões que faziam pensar em sons que não estavam realmente presentes para os ouvidos era preciso evitá-los. Evitando-os não me atraia. Eu comecei a ver que a separação entre mente e ouvido estragava os sons - que uma ardósia limpa era necessária. Isso me fez não apenas contemporâneo, mas de "vanguarda". Eu usava ruídos. Eles não tinham sido intelectualizados;

o ouvido podia ouvi-los diretamente e não tinha de passar por qualquer abstração sobre eles. Eu achei que gostava de ruídos cada vez mais que eu gostava dos intervalos. Eu gostava de ruídos tanto quanto eu gostava de sons isolados. (CAGE, 1961, p.116)

Segundo Cage, o mundo está abundante desses sons e, certamente, sem pontos livres dos mesmos. Então, ele cita sua experiência da câmara anecoica e afere que existem, demonstravelmente, sons para serem ouvidos eternamente, deem ouvidos para ouvir (CAGE, 1961, p.23).

Onde esses ouvidos estão em conexão com uma mente que nada tem a fazer, essa mente está livre para entrar no ato de audição ouvindo cada som como ele é e não como um fenômeno mais ou menos aproximado de uma preconcepção (Ibidem, p. 23).

Cage considera que os trabalhos iniciais, tais como *Sonatas and Interludes*, *Construction in Metal* e *String Quartet* possuem início, meio e fim. Os últimos, datados da época de *Music of Changes*, como *Music for Piano* e *Imaginary Landscape IV*, não. Eles iniciam em qualquer lugar, e envolvem mais ou menos instrumentos e intérpretes. Além disso, eles não são objetos preconcebidos, sendo abordados como objetos completamente perdidos, ocasiões para a experiência. Essa experiência não é unicamente recebida pelos ouvidos, mas também pelos ouvidos, um ouvido solitário é inexistente para Cage. Ele noticia a audição de uma gravação, onde sua atenção se desloca ao mover de um objeto ou a um acender de uma luz, ou em um ensaio de *Williams Mix*, quando todas as oito máquinas estavam na operação, a atenção dos presentes estava voltada para um piano de sessenta anos que estava sendo afinado para o concerto da noite (Ibidem, p.31).

Outro modo que Cage elucida essa percepção não solitária da audição é através da sua nova compreensão dos sons do rádio, após ter composto *Imaginary Landscape IV*. Ele confessa que nunca gostou dos sons dos rádios, mas que essa peça abriu seus ouvidos para eles, e essencialmente lhe deu um gosto pessoal aos timbres. Cage afirma que frequentemente compunha com o rádio ligado, e que seus amigos não ficavam mais embaraçados quando lhe visitam e ele para a recepção (Ibidem, p. 30).

Assim, torna-se evidente para Cage que a música é uma situação ideal e não real. A mente pode ser usada ou para ignorar os sons do ambiente, outras alturas que as "oitenta e oito", durações que não são mensuradas, timbres "não musicais" ou distantes e no geral para controlar e compreender uma experiência acessível. Ou a mente pode desistir do desejo de aperfeiçoar a criação e funcionar como receptáculo da experiência (Ibidem, p. 32).

Como exemplo dessa abertura para a experiência, Cage narra uma história vivenciada por ele numa palestra dada pelo dr. Daisetz Teitaro Suzuki, mestre budista. Cage cita que ele falava calmamente quando falava. Às vezes, como quando Cage estava falando com um amigo pela tarde, um avião passou sobre sua cabeça. A palestra era na Universidade de Columbia e o campus está diretamente na linha com o departamento de *La Guardia* de aviões em conexão ao oeste. Quando o tempo estava bom, as janelas eram abertas: um avião passava acima de Dr, Daisetz Teitaro Susuki. Mesmo assim, ele nunca elevava sua voz, nunca pausava, e nunca informava seus ouvintes do que eles tinham perdido da palestra, e ninguém nunca perguntava a ele o que havia dito enquanto o avião passava (Ibidem, p. 32).

3.4. O SILÊNCIO ENQUANTO UMA ABERTURA PARA A INDETERMINAÇÃO

Na década de 50 diversos compositores trabalharam com música indeterminada. Além de suas composições, eles também escreveram sobre o tema. Pierre Boulez escreveu *Alea* (1957), que acompanhou sua *Terceira sonata* para piano, John Cage, *Indeterminacy*, apresentado em Darmstadt (1958) e Henry Pousseur, *La série et les dés* (1965), apresentado no Centro de Sociologia da Música da Universidade Livre de Bruxelas (TERRA, 2000).

Indeterminacy, de John Cage é resultado de uma palestra sobre composição indeterminada com respeito à performance. Cage afirma que *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen é um exemplo, assim como A Arte da Fuga, de Johann Sebastian Bach. Na Arte da Fuga, a estrutura, que é a divisão das partes num todo, o método, que é o procedimento de nota a nota, e a forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, são todas determinadas. Frequência e duração que são características do material também são determinadas. O timbre e a intensidade, características do material, por não serem dados, são indeterminados (CAGE, 1961, p. 35).

Desse modo, a função do performer, no caso da Arte da Fuga é comparável a de alguém que preenche de cor onde os contornos são fornecidos. Segundo Cage, o performer pode fazer isso de várias maneiras: 1) de um modo organizado que pode ser sujeito com sucesso à análise (as transcrições de Bach, BWV 552, por Arnold Schönberg, e o Ricercar a seis vozes de a *Oferenda Musical*, por Anton Webern, são exemplos pertinentes do século XX); 2) de um modo que não é conscientemente organizado, portanto não sujeito a análise; 3) arbitrariamente, de seu próprio modo, seguindo os ditames de seu ego, ou do seu próprio gosto; 4) mais ou menos sem saber, tal como nos sonhos, ou na escrita automática, seguindo os ditames de seu subconsciente, ou no caso do inconsciente coletivo da psicanálise jungiana,

fazendo algo de mais ou menos universal; 5) através do "sono profundo" da prática mental indiana; 6) utilizando modos exteriores em relação a sua mente, como tabelas de números aleatórios, cálculos científicos de probabilidade, ou operações de acaso (CAGE, 1961, p.35).

Umberto Eco (1971) considera que a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo. Desse modo, a obra de arte é uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Ao considerar a condição de indeterminação em relação à performance, em a Arte da Fuga, de Bach, Cage a abre para diversas possibilidades de interpretação, fruição e audição no tempo.

No caso de *Klavierstück XI*, a função do performer é não a de colorir, mas a de dar forma, fornecendo a morfologia da continuidade, o conteúdo expressivo. O performer pode dar forma à música indeterminada de Stockhausen através dos vários modos possíveis de colorir o timbre e a intensidade na música de Bach. Porém, nas instâncias onde seu procedimento segue quaisquer de todos os ditados (seus sentimentos, seu automatismo, seu senso de universalidade, seu gosto) o performer será levado a dar a forma aspectos essencialmente convencionais da música europeia (CAGE, 1961, p.36).

Cage considera que no caso de *Klavierstücke XI*, todas as características do material são determinadas, tal como o método, isto é, o procedimento de nota a nota. A sequência das partes, contudo, é indeterminada, trazendo a possibilidade de uma única forma, portanto, uma única morfologia da continuidade, um único conteúdo expressivo para cada performance (Iidem, p.35).

Para Cage, a utilização da indeterminação na música do século XX, só teria relevância se conseguisse criar uma mudança no próprio sentido de obra musical.⁶ Por isso, Cage critica *Klavierstück XI* de Stockhausen afirmando que a sua indeterminação era

⁶ Para Boulez, esse modo de proceder com a indeterminação caracterizava-se como uma recusa da escolha. Cage percebia nisso uma característica positiva, pois os sons se libertariam das escolhas pessoais do compositor. Já Boulez critica essa atitude como sendo uma inadvertência, pois deixar a peça à escolha do acaso seria uma defesa contra a fraca técnica composicional. Além de instaurar o fetichismo do intérprete, pois transferiria a responsabilidade da obra para ele. Boulez defendia então uma virtualidade em relação a uma forma que não se repete, que seria sempre rebelde. Enquanto Cage defendia que a indeterminação conferia à obra a dimensão de um processo, Boulez defendia um *acaso dirigido*, que não prejudicaria a composição, aqui compreendida como a manutenção das ideias de um autor. Francis Bayer utilizou os termos de abertura e indeterminação, influenciados pelas ideias de Pierre Boulez e de Umberto Eco. Abertura significa mobilidade da forma. Essa vertente exclui os processos aleatórios na composição, não havendo a renúncia da ordenação do discurso musical. A indeterminação leva em conta o acaso havendo a renúncia da ordenação de sentido. Entretanto, Leon Stein coloca as duas tendências reunidas numa categoria geral, indeterminação, assim como Cage. Dentro da indeterminação há as músicas aleatórias, em que o emprego da indeterminação envolve a escolha do compositor, e a música casual, em que as escolhas dos intérpretes os tornam co-autores da obra (TERRA, 2000). O serialismo de Pierre Boulez (Terceira Sonata para piano) e de Karlheinz Stockhausen (*Klavierstücke XI*) constituem-se enquanto disposição de estruturas “abertas”, todavia orientadas segundo módulos de possibilidades formal (ECO, 1971).

desnecessária e ineficaz, uma vez que não fugia das convenções musicais europeias ao não produzir uma situação inesperada (TERRA, 2000).

As características musicais europeias identificadas por Cage são a divisão da oitava em doze sons, a regularidade da pulsação no tempo, além da concepção de forma musical que se desenvolve no tempo, contendo um início, um meio e um fim, sendo inerente a essa narrativa momentos de clímax em contraste com momentos de repouso (TERRA, 2000). Esses elementos continuariam dando a música uma característica progressiva e não estática (CAGE, 1961, p. 36).

Cage não considera sua própria composição *Music of Changes*, como um exemplo de música indeterminada com respeito à performance. Em *Music of Changes*: a estrutura, que é a divisão do todo em partes; o método que é o procedimento de nota a nota; a forma que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade; os materiais, os sons e silêncios da composição são todos determinados. Embora as operações de acaso tenham trazido implicações sobre as determinações da composição, essas operações não estão disponíveis na performance, uma vez que sua notação é, em todos os aspectos, determinada. A função do performer no caso de *Music of Changes* é a de um empreiteiro que seguindo o plano de um arquiteto constrói um edifício. O fato de *Music of Changes* ter sido composta por meios de operações de acaso faz com que o compositor esteja independente da eventualidade, mas não o performer. O trabalho está especificamente definido antes dele. Portanto, segundo Cage, o performer não é capaz de atuar em seu próprio centro, mas deve se identificar na medida do possível com o centro do trabalho escrito. Cage considera *Music of Changes* um objeto mais inumano do que humano, uma vez que as operações do acaso o trouxeram. O fato dos sons se unirem e exercerem controle sobre um ser humano, o performer, dá ao trabalho o aspecto alarmante do monstro Frankenstein (CAGE, 1961, p. 36). Assim, podemos aferir que apesar de Cage se silenciar em relação à composição da peça, uma vez que admite as operações de acaso, ele não se silencia em relação à performance da mesma, já que o performer segue a partitura, o plano que ele determinou, mesmo que através das operações de acaso.

69 = $\downarrow = 2\frac{1}{2}$ CHANGES ACCEL. **MUSIC OF CHANGES** John Cage

176 → RITARD.
(NO E♭ SUSTAINED)

100

Copyright © 1961 by Henmar Press Inc.
373 Park Avenue South, New York 16, N. Y.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Figura 18: John Cage –Music of Changes - compassos 1 a 10. Henmar Press Inc, New York 1961.

Cage considera essa situação uma característica da música ocidental, cujas obras de arte são os exemplos mais assustadores, pois quando concernentes à comunicação humana apenas deslocam o monstro de Frankenstein para um ditador (CAGE, 1961, p. 36)

Cage defendia então que a *indeterminação* deveria se dar também no momento da performance e que a composição deveria ter uma característica totalmente experimental⁷. Como a performance passaria a ser imprevisível, ela não precisaria ser justificada. Assim, o nada é o objeto da performance já que ela não é entendida como um objeto no tempo (TERRA, 2000, p.32).

Cage considera *Intersection 3*, de Morton Feldman⁸, um exemplo bem sucedido de música indeterminada com respeito a performance. Em *Intersection 3*, a estrutura pode ser vista como determinada ou indeterminada, entretanto, o método é definitivamente indeterminado. Frequência e duração, características do material são determinados apenas com respeito a limites amplos (em relação a limites estreitos são indeterminados), o timbre, característica do material, por ser dado por um instrumento designado, o piano, é determinado; a amplitude, característica do material é indeterminada. A forma concebida em termos de continuidade dos sons é determinada particularmente devido ao fato do compositor ter caixas especificadas como unidades de tempo. Os próprios sons são definidos apenas em relação a uma ampla gama de limites (agudo, médio e grave). Cage utiliza o termo caixas pelo fato de Feldman utilizar um gráfico para a notação de sua composição. Ele compara a função da caixa ao sinal verde de um semáforo. O performer é livre para tocar o número de sons dados no limite indicado, em qualquer duração de tempo indicada pela caixa, tal como um motorista num automóvel pode cruzar um cruzamento enquanto durar o sinal verde. Com a exceção do método, que é inteiramente indeterminado, os meios composicionais são caracterizados por

⁷ Michael Nyman diferencia a música experimental da música de outros compositores da vanguarda como Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, que ele afirma serem concebidos e executados numa tradição pós-renascentista. Portanto, ele busca diferenciar a música experimental da música de vanguarda e afirma que interessantemente Morton Feldman professou independência de ambos os termos. Nyman considera que 4'33", de John Cage data o período de inauguração da música experimental. Ele a considera como marco por ser tanto a mais vazia das peças, quanto a mais cheia de possibilidades. Cage chegou a afirmar que não mais precisava da peça silenciosa, em uma entrevista em 1966. Nyman pretende construir seu argumento demonstrando como Cage questionou a tradicional unidade de compor, interpretar e ouvir. Ele afirma que 4'33" demonstra que essas ações podem ou não podem serem compreendidas em separado. Segundo Nyman, os compositores experimentais são mais excitados pela perspectiva em delinear uma situação pela qual sons podem ocorrer, um processo de geração de ações (sonoras ou não), uma campo delineado por certas "regras" composicionais do que em prescrever um objeto-tempo no qual, estrutura, material e as relações estão calculadas e arranjadas (NYMAN, 1999).

⁸ Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, junto com o pianista David Tudor estiveram associados a Cage nos anos 50, em Nova York. Motivados pela realização de uma música que deveria acontecer com ampla liberdade do som, esses compositores buscaram desenvolver métodos para deixar os sons serem eles mesmos, ao invés de veículos de teorias humanas, ou expressões de sentimentos humanos, segundo as próprias palavras de Cage. Eles estavam em acordo em alcançar meios para expressar o que o som é e não o que o compositor pode pensar e decidir o que quer que o som seja. Apesar desses compositores, junto com David Tudor serem designados como componentes da Escola de Nova York, é enganoso pensar em escola, assim como é muito simples colocar a influência de Cage como determinista. Cage se referia em relação a essa colaboração como um "campo de situação", um clima criativo que ele ajudou a trazer a tona e no qual todos os quatro compositores trabalhavam e contribuíam. (NYMAN, 1999).

serem, em certo respeito determinados, em outros indeterminados. A interpenetração desses opostos obtém características plurais. Cage considera essa situação essencialmente não dualística, pois ela seria constituída por uma multiplicidade de centros em estados de não obstrução e interpenetração (CAGE, 1961, p. 36).

□ = 176

Morton Feldman

5	1	7	4	2	9				1	3	11		4	3	7	2			1
3	6	4	3	1	4	1	3			2	11	2	2		3	5			
4			1	3	5		1			4	5	1	4		1				6

	11			4	6	5	2	3	1	11	5	9	7	11	2	1	3		6		9
7	11		8	3	1		5	8	1	2	1	3	5	2	5	4	5	1	5	1	4
7	2		1		5		3	1		6		4	1	2	6	3	7				

3	3		11	8		1		5	5	1		5			3	2	6	3	2	2	5	2	3	9	6	11
3	4		5	3				3	2	4	4			2		9	1	7	4	4	8	2	3		8	1
3		4						4	1		3				4	5	4	5	1	1	1			4		3

Figura 19: Morton Feldman - Intersection 3 apud. NYMAN, 1999, p. 52.

Segundo Heller (2011), Cage toma contato com o termo ‘interpenetração’ através do contato com o professor e especialista em Zen, Daisetz Suzuki, nos cursos que estes ministrava sobre Zen na universidade de Columbia (esses cursos começaram em final dos anos 1940, e se estenderam até 1957). Heller, afirma que segundo Cage, Suzuki falava muito em duas noções: ‘não impedimento’ (*unimpededness*) e ‘interpenetração’. Ele cita o próprio Cage:

Durante uma palestra no último inverno em Colúmbia, Suzuki afirmou haver uma diferença entre o pensamento oriental e o pensamento europeu: que no pensamento europeu as coisas são vistas como causando uma à outra e tendo efeitos, enquanto no pensamento oriental essa visão de causa e efeito não é enfatizada; antes, enfatiza-se a identificação com o aqui e agora. Ele falou então em duas qualidades: não-impedimento e interpenetração. Tal não-impedimento prevê que em todo espaço cada coisa e cada ser humano estão no centro e, além do mais, que cada um deles, estando no centro, é o mais honrado de todos. Interpenetração significa que cada um desses mais honrados de todos está se movendo em todas as direções, penetrando e sendo penetrado por qualquer outro, não importando qual espaço e qual o tempo. De forma que, quando se diz que não há causa e efeito, o que se compreende é que há uma incalculável infinidade de causas e efeitos; que de fato, cada e

toda coisa no todo do tempo e do espaço está relacionada com cada e toda coisa no todo do tempo e do espaço.”

(CAGE, 1961, p.46 *Composition as process: III Communication* - In SILENCE , apud HELLER, 2011 p. 24)

Heller afirma, porém, que a noção de interpenetração, ou pelo menos a sua intuição já estava presente muito antes nos trabalhos de Cage, especialmente em seus trabalhos junto ao grupo de dança de Merce Cunningham. Cage e Cunningham se conheciam desde os anos trinta, mas seus primeiros trabalhos, de acordo com Cunningham são de 1942. O princípio geral do trabalho era que música e dança deveriam se complementar uma à outra e mesmo assim, ser capazes de se sustentar por si sós (HELLER, 2011, p. 24).

Tal relação mesclada por dependência e interdependência já era inerente aos *happenings*. Tal como no verão de 1952, no Black Mountain College, na Carolina do Norte, quando se deu o espetáculo *Untitled Event*. Nele, Cage lia em voz alta sua *Conferência na Julliard*, enquanto M.C Richards e Charles Olson liam poemas em outra escada; quadros branco-sobre-branco de Robert Rauschenberg encontravam-se suspensos desde o teto; nas paredes se projetavam slides e um filme de Nicholas Cernovitch; Merce Cunningham dançava seguido inadvertidamente por um cão, enquanto Rauschenberg em um toca-disco produzia ruídos ao raspar as agulhas do vinil; David Tudor tocava piano (HELLER, 2011, p. 24).

Heller cita o exemplo de Husserl para colocar a questão dos múltiplos centros. Husserl trata a questão entre o todo e as partes. Ele fala em “unidades semânticas” (unidade de sentido) onde um *a* só adquire significado em função de um *b*, ambos se solicitam e se complementam, não sendo determinados pelos casos singulares “*a*” e “*b*”. Segundo, Heller, uma das principais implicações dessa aferição de Husserl é a fragilidade da noção de “causalidade”, pois, se uma parte é condição para a outra e vice-versa, como afirmar que uma é a causa e a outra o efeito? (HELLER, 2011, p. 25).

Heller também relaciona a compreensão de Cage sobre interpenetração com as dinâmicas internas e externas de uma *Gestalt*. Segundo Merleau-Ponty, uma *Gestalt* não se reduziria à soma das partes e nem tampouco a uma “interioridade”; a noção de “todo” não provém da soma, mas da ideia de “indivisão”, de aberto. (Merleau-Ponty apud HELLER, 2011, p.26).

Segundo Cage, a função do performer no caso da *Intersection 3* é qual a de um fotógrafo que obtendo uma câmara a utiliza para fazer um retrato. A composição permite um número infinito de retratos, e caso não seja mecanicamente construída não será desgastada, podendo apenas sofrer de desuso e se perder. O performer pode realizar sua “fotografia” da

composição através dos diversos modos de colorir os contornos fornecidos em *A Arte de Fuga*, de Bach. (CAGE, 1961, p. 36).

Cage afirma que Morton Feldman dizia que quando compunha estava morto. Isso o lembra da afirmação de seu pai, um inventor, que dizia fazer seu melhor trabalho quando estava em sono profundo. Os dois sugerem a prática mental indiana. Nessa prática o ego já não bloquearia a razão. A fluência obtida seria característica da natureza. As estações que giram em torno da primavera, verão, outono e inverno são interpretadas no pensamento indiano como criação, preservação, destruição e quietude. O sono profundo é comparável à quietude. Cada estação traz não importa que eventualidade. O intérprete então atuará de qualquer maneira. Se ele faz isso de forma organizada ou em qualquer uma das formas não conscientemente organizadas não pode ser respondido até que sua ação seja realidade. A natureza da composição e o conhecimento da própria visão do compositor sobre sua ação sugerem, de fato, que o intérprete aja às vezes conscientemente, às vezes não conscientemente, identificando-se no acontecimento independente da eventualidade (CAGE, 1961, p.37).

Cage utiliza também como exemplo para uma música que não é indeterminada em relação à performance, *Indices*, de Earle Brown. Apesar de ser utilizada uma tabela de números aleatórios sobre a composição de *Indices*, essas tabelas não estão disponíveis na performance e a introdução de uma partitura remove o caráter indeterminado da peça, tanto para os músicos, quanto para o condutor. Desse modo, a peça já é apresentada pronta aos músicos antes do acontecimento da performance. O condutor não agiria conforme seu próprio centro, mas sim a partir do centro do trabalho escrito. Os músicos, por sua vez agiriam a partir das possibilidades diretivas lançadas pelo condutor. Cage considera essa situação de subserviência em relação a várias diretivas de alguém que é ele mesmo controlado não por outro, mas pelo trabalho de outro, como intolerável (CAGE, 1961, p. 37).

O fato da situação descrita por Cage ser intolerável não seria peculiaridade de *Indices*, mas uma característica da música Ocidental. As obras-primas são exemplos imponentes e quando elas não são concebidas com tabelas de números aleatórios (usadas num modo que introduz possibilidades), mas ao invés disso, com ideias de ordem e sentimentos pessoais, a integração desses elementos simplesmente sugere a presença de um homem ao invés da presença de sons. Os sons de *Indices* são apenas sons. Não tendo sido introduzidos através do uso de tabelas de números aleatórios, os sons não teriam sido apenas sons, mas elementos de atuação em acordo com teorias científicas de probabilidade, elementos de

atuação em relação à distribuição igual de cada um desses elementos presentes - elementos, portanto, sobre o controle do homem (Ibidem, p. 37).

Cage considera como outro exemplo bem sucedido de música indeterminada em relação à performance, *4 Systems*, de Earle Brown. A peça pode ser tocada por um ou vários músicos. Não há partitura, seja para circunstâncias solo, ou para *ensembles*. A qualidade de indeterminação por essa razão, não foi removida da performance, mesmo com o envolvimento de um número diversificado de músicos, uma vez que não existe relação fixa entre as partes. A notação original é um desenho de retângulos de vários comprimentos e larguras pintados em cor única e divididos entre quatro sistemas iguais. A posição vertical dos retângulos refere ao tempo relativo. A largura dos retângulos pode ser interpretada seja como um intervalo onde o desenho é lido como bidimensional, ou como amplitude, onde o desenho é lido como dando a ilusão de uma terceira dimensão. Quaisquer das interpretações desses materiais podem ser sobrepostas em qualquer número e ordem, e a adição ou não de silêncio entre eles, pode ser usada para produzir uma continuidade de qualquer duração de tempo. Em ordem com a multiplicidade de interpretações possíveis o compositor dá uma nova permissão - para ler o cartão em qualquer das direções: lado direito para o esquerdo, de cabeça para baixo, etc.

Segundo Cage, o desenho de *4 Systems* não foi conscientemente organizado e isso identifica o compositor com não importa qual eventualidade. A permissão da leitura do cartão em diversas direções gera duas situações diferentes, ou grupos de situações diferentes e suas inversões. As inversões são uma marca registrada de uma mente consciente, segundo Cage. As identificações do compositor (embora não conscientemente, mas em acordo com ele) são portanto, não mais com que eventualidade, mas sim com esses eventos que são relatados pelas inversões. Assim, o que poderia ter sido não dualístico torna-se dualístico. Para Cage, num ponto de vista não dualístico, cada coisa e cada ser são vistos a partir do próprio centro, e esses centros estão em estado de interpenetração e não obstrução. Em um ponto de vista dualístico, por outro lado, cada coisa e cada ser não são vistos: as relações e as interferências são vistas. Para evitar interferências indesejadas e para fazer as intenções de alguém claras, um ponto de vista dualístico exige uma integração cuidadosa de opostos (Ibidem, p. 38).

Se essa integração cuidadosa está faltando na composição, e no caso de *4 Systems* falta, segundo Cage devido ao alto grau de indeterminação, deve ser fornecida na performance. A função do performer ou de cada divisão do inteiro em partes, é indeterminada. A forma, a morfologia da continuidade, é também indeterminada. O método é determinado assim como também são a amplitude, o timbre, e a frequência, características do material. A duração é tanto determinada quanto indeterminada. A função do performer, no caso de *4*

systems, é dual: tanto para a estrutura, quanto para forma; isto é, para prover a divisão do inteiro em partes e a morfologia da continuidade (Ibidem, p. 38).

Desse modo, o que pode ter dado origem, pela razão do alto grau de indeterminação, a não importa qual eventualidade (um processo essencialmente sem propósito), torna-se produto de um objeto de tempo. Esse objeto, extremamente complexo devido a ausência de uma partitura, de uma relação fixa das partes, é análogo as pinturas futuristas ou cubistas, ou a uma imagem em movimento onde a cintilação (brilho, efeito) torna difícil ver o objeto (Ibidem, p. 38).

A partir da experiência de *4 Systems*, Cage faz a seguinte dedução: para garantir indeterminação com respeito a performance, uma composição deve ser determinada por si mesma. Se essa indeterminação possui uma natureza não dualística, cada elemento da notação deve ter uma única interpretação, em vez de uma pluralidade de interpretações que proveniente de uma única fonte caem em relação. Do mesmo modo - embora isso não seja relevante para *4 Systems* - alguém pode deduzir que uma única operação dentro do ato de composição não deve originar mais de uma única notação, segundo Cage. Onde uma única operação é aplicada a mais que uma notação, por exemplo, para as características de frequência e amplitude, tais características são por essa operação levadas a estarem em relação. Essas relações produzem um objeto; e esse objeto, em contraste a um processo que é sem propósito deve ser visto dualisticamente. A indeterminação quando apresenta a realização de um objeto, e quando, portanto, é vista dualisticamente, é um sinal não de identificação com não importa qual a eventualidade, mas simplesmente de negligência em relação ao resultado (Ibidem, p.38).

Duo II for Pianists, de Christian Wolff é outro exemplo dado por Cage de música indeterminada em relação à performance. O compositor não concede nenhuma provisão para a finalização da mesma. A estrutura, a divisão do inteiro em partes, é indeterminada. Todas as características dos materiais (frequência, amplitude, timbre, duração) são indeterminadas dentro das gamas de limitações fornecidas pelo compositor. A forma, a morfologia da continuidade é imprevisível. *Duo II for Pianists* é evidentemente não um objeto-tempo, mas sim um processo de início e fim que é irrelevante em sua natureza. O final e o início, serão determinados na performance, não por exigências interiores a ação, mas por circunstâncias da ocasião do concerto. Cage afirma que caso as outras peças do programa levem quarenta e cinco minutos de tempo e quinze minutos a mais são requeridos para levar o programa a um bom comprimento de tempo, *Duo II for Pianistas* pode ter quinze minutos de duração. Onde apenas cinco minutos são disponíveis a duração será de cinco minutos (CAGE, 1961, p.39).

Ao invés de concentrar sua atenção no domínio das relações, variações, aproximações, repetições, logaritmos, a atenção do performer, em *Duo II for Pianists* é dada, com referência à estrutura de sua mente, independentemente da eventualidade. Segundo Cage, afastando-se de si mesmo e do seu ego de separação de outros seres e coisas, o performer se encontra onde todas as impermanências fluem e retornam. Cage cita as palavras do místico medieval Mestre Eckhart de Hochheim:

Os pensamentos surgem para não serem recolhidos e apreciados, mas para caírem como se estivessem vazios. Os pensamentos surgem para não serem recolhidos e apreciados, mas para serem descartados como se fossem madeira podre. Os pensamentos surgem para não serem recolhidos e apreciados, mas para serem descartados como se fossem pedaços de pedra. Pensamentos surgem não para serem recolhidos e apreciados, mas para se deixarem cair como se fossem as cinzas frias de um fogo, há muito tempo morto (CAGE, 1961, p.39).

Similarmente, na performance de *Duo II for Pianists*, cada performer, caso atue de modo consistente com a composição escrita, deixará seus sentimentos, seus gostos, seus automatismos, seu senso do universal, não se vinculando a esse ou aquele, mas deixará sua performance sem vestígios proporcionando por suas ações, nenhuma interrupção à fluência da natureza. Assim, o silêncio para Cage é silêncio do ego e abertura para os sons que acontecem. O performer simplesmente faz o que é para ser feito, não dividindo sua mente em duas, não a separando do seu corpo, mantendo-a pronta (preparada) para o contato direto e instantâneo com o seu instrumento (Ibidem, p.39).

Após se debruçar sobre esses vários exemplos, Cage afirma que uma composição indeterminada em relação a performance é necessariamente experimental. Uma ação experimental é um resultado que não está previsto. Desse modo, essa ação não é concernente com seu argumento. Tal como a terra e o ar, não precisa de nenhum. Uma performance de composição indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando ocorrida pela segunda vez, o resultado é diferente do que era. Desde que a performance não seja entendida como um objeto no tempo, nada é realizado por ela. Uma gravação de tal trabalho não tem mais valor do que um cartão postal; fornece um conhecimento de algo que aconteceu, considerando que a ação era um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido (Ibidem, p. 39).

Cage considera que existem certos assuntos práticos para serem discutidos, concernentes a performance de composição musical que é indeterminada com respeito a performance. Esses assuntos são concernentes ao espaço e tempos físicos da performance. Em conexão com o espaço físico da performance, onde essa performance envolve vários músicos

ou intérpretes, é aconselhável por várias razões separar os performers uns dos outros de modo conveniente e de acordo com a situação arquitetada. Essa separação permite que os sons partam de seus próprios centros e se interpenetrem num modo que não seja obstruído pelas convenções da harmonia e teoria europeias sobre as relações e interferências entre os sons. Cage afirma, que no caso dos ensembles harmoniosos da história musical europeia, a essência era a fusão dos sons, portanto, os músicos num *ensemble* eram trazidos tão juntos quanto o possível, de modo que suas ações, produtoras de um objeto no tempo, sejam efetivas. Contudo, no caso da performance de composição musical que é indeterminada em sua performance, a ação dos músicos é produtora de um processo, não sendo, portanto, essencial a fusão harmônica do som. A não obstrução dos sons que é essencial. A separação dos músicos no espaço, quando há um *ensemble*, é útil para chegar a essa não obstrução e interpenetração essenciais. Além do mais, essa separação no espaço irá facilitar as ações independentes de cada performer, que não limitados pela performance de uma parte extraída da partitura pode voltar sua mente na direção de qualquer eventualidade. Para Cage, existe a possibilidade das pessoas, quando estão juntas, de agirem como ovelhas ao invés de nobres. Por isso ele defende a separação dos performers no espaço, para facilitar que suas ações sejam independentes. Os sons surgirão de ações que irão surgir de seu próprio centro, ao invés de efeitos motores ou psicológicos de outras ações e sons do meio ambiente (Ibidem, p. 39).

Para Cage, o reconhecimento musical da necessidade do espaço está atrasado com respeito ao reconhecimento do espaço em outras artes e mesmo pela ciência. Cage considera realmente surpreendente que a música enquanto arte tenha continuado a fazer com que os músicos toquem tão consistentemente amontoados num grupo. Ele afirma que é hora de separar os músicos uns dos outros, em ordem de apresentar um reconhecimento musical da necessidade do espaço que já fora reconhecido em parte pelas outras artes, para não mencionar a ciência. É indicado uma disposição dos performers, no caso de um ensemble no espaço, além do agrupamento convencional em um salão sinfônico, ou em um recital. Cage conjectura que certamente os performers, no caso de um ensemble no espaço estarão dispostos em uma sala e que a arquitetura convencional muitas vezes já não é mais sustentável. O que talvez seja requerido é uma arquitetura como a da escola de Mies van der Rohe do Instituto de tecnologia de Illinois. Assim, Cage considera que algumas dessas arquiteturas serão úteis para a performance da composição que é indeterminada em sua performance. Nelas nem os artistas não serão amontoados num grupo no centro do público. Eles devem estar dispostos separadamente sobre o público, se não, aproximando sua disposição no mais realístico senso de realidade, realmente dispostos no interior do próprio

público. Nesse último caso, a separação dos performers e do público irá facilitar a ação independente de cada pessoa, que irá incluir a mobilidade da parte sobre o todo (Ibidem, p. 40).

Em relação com o tempo físico da performance, onde essa performance envolve vários performers (dois ou mais), Cage defende que seja aconselhável por várias razões dar ao condutor outras funções que a condução pelo pulso do tempo. A situação dos sons que surgem a partir do seu próprio centro não serão produzidas quando um condutor rege o tempo de modo a unificar a performance. Nem tampouco serão produzidas situações que surjam do seu próprio centro quando vários condutores regem diferentes tempos na ordem de conceder uma unidade complexa para a performance. Assim, reger o pulso do tempo não é necessário. Tudo o que é necessário é uma sugestão do tempo obtida ou olhando para um relógio ou por um condutor que, por sua ação, representa um relógio. As ações dos músicos com o condutor serão interpenetradas e não obstruídas. Para Cage, o reconhecimento musical da necessidade do tempo é tardio em relação ao reconhecimento do tempo nos meios de comunicação como o rádio, a televisão, a fita magnética, sem mencionar viagens de avião, embarques e desembarques de não importa qual ponto e não importa qual tempo, sem mencionar o telefone. Ele reafirma que seja realmente surpreendente que a música como uma arte tenha mantido os músicos num mesmo pulso de tempo, como corredores a cavalo amontoados em um único cavalo. Cage defende que é hora de deixar os sons independentes em relação ao pulso de modo a possibilitar um reconhecimento da necessidade de tempo já reconhecidas em parte pelos meios de comunicação por ele já citados (Ibidem, p. 40).

3.5. O SILÊNCIO ZEN

Vimos logo acima, que Cage entrou em contato com o budismo Zen nos cursos que Daisetz Suzuki ministrava sobre Zen na universidade de Columbia nas décadas de 1940 e 1950. É muito importante a compreensão de alguns elementos culturais do Budismo para a percepção do que Cage considera como não-obstrução e interpenetração, além de estabelecer uma contextualização sobre as influências das ideias budistas no Ocidente, mais especificamente, nos Estados Unidos.

Para Umberto Eco, “o budismo Zen ultrapassa os limites do “fenômeno de costume”, pois representa uma especificação do budismo que mergulha suas raízes nos séculos e que influenciou profundamente as culturas chinesa e japonesa” (ECO, 1971, p. 204).

A esgrima, o tiro com arco, a arquitetura, a pintura e poesia nipônicas estão em relação direta com o Zen.

Entretanto, Eco considera que para o mundo Ocidental o Zen teria se tornado fenômeno de costume a poucos anos, aparecendo em discursos críticos aparentemente independentes: Zen e beat generation, Zen e psicanálise, Zen e a música de vanguarda nos Estados Unidos, Zen e a pintura informal, Zen e a filosofia de Wittgenstein, Zen e Heidegger, Zen e Jung (ECO 1971, p. 204). “Especialmente na América do Norte, grupos de pessoas vão ouvir as palavras dos mestres Zen emigrados do Japão, principalmente Dr. Daisetz Teitaro Suzuki, um ancião que dedicou sua vida à divulgação dessa doutrina no Ocidente, escrevendo uma série de volumes e qualificando-se como a máxima autoridade no assunto” (ECO 1971, p. 205).

Eco se questiona sobre os possíveis motivos do sucesso do Zen no Ocidente. Para ele, “determinada conjuntura cultural e psicológica favoreceu o encontro” (ECO, 1971, p. 205).

Segundo Eco, uma das respostas se encontra nos elementos de contato existentes entre o Zen e o saber científico produzido no século XX:

Há no Zen uma atitude fundamentalmente anti-intelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade. E talvez tenhamos dito a palavra exata. A descontinuidade é, tanto nas ciências quanto nas relações comuns, a categoria de nosso tempo: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade. (ECO, 1971, p. 205).

Eco continua afirmando que:

“essa doutrina [o Zen] vinha ensinar-nos que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugaz, paradoxal; que a ordem dos eventos é uma ilusão de nossa inteligência esclerosante, que toda tentativa para defini-la e fixá-la em leis está condenada ao fracasso... Mas que justamente na plena consciência e aceitação alegre dessa condição está a extrema sabedoria, a iluminação definitiva; e que a crise eterna do homem não surge porque ele deve definir o mundo e não consegue, mas porque quer defini-lo e não deve. Derradeira proliferação do budismo mahayana, o Zen sustenta que a divindade está presente na viva multiplicidade de todas as coisas, e que a beatitude não consiste em subtrair-se ao fluxo da vida para desvanecer na inconsciência do Nirvana como nada, mas sim no aceitar toda as coisas, no ver em cada uma delas a imensidade do todo, ser felizes da felicidade do mundo que vive e ferve de eventos. O homem ocidental descobriu no Zen o convite a realizar

essa aceitação, renunciando aos módulos lógicos e estabelecendo unicamente contatos diretos com a vida (ECO, 1971, p. 206).

Eco diferenciou dois modos diferentes de Zen desenvolvidos nos Estados Unidos: o beat Zen e o square Zen.

- Square Zen: é o Zen “quadrado”, regular, ortodoxo, para o qual se voltaram as pessoas que encontraram uma fé, uma disciplina, um “caminho” de salvação. Posição de respiração visando subverter (“Respiro, logo existo”).

- Beat Zen: pelo contrário do Square, seria o Zen adotado pelos *hypsters* do grupo de São Francisco, os Jack Kerouac, os Ferlinghetti, os Ginsberg. Encontram na ética zen indicações para um certo tipo de poesia, além de módulos qualificados para uma recusa do *american way of life*; “a beat generation revolta-se contra a ordem existente sem procurar mudá-la, mas colocando-se à sua margem e “procurando o significado da vida numa experiência subjetiva mais do que num resultado objetivo” (ECO, 1971, p.207) Os *beatniks* se aproveitaram do Zen como qualificação para seu individualismo anárquico e aceitaram sem muitas discriminações certas afirmações do mestre japonês segundo a qual os modos de organização social são artificiais (Ibidem). Segundo Eco, os *hypsters* não refletiram “sobre o fato que o Zen não recusa a sociabilidade *tout court*, mas recusa uma sociabilidade conformada para procurar uma sociabilidade espontânea, cujas as relações se fundamentam numa adesão livre e feliz, cada qual reconhecendo o outro como parte de um mesmo corpo universal” (Ibidem, p.207). Eco aprofunda sua crítica: “Sem perceberem que nada fizeram além de adotar os modos de um conformismo oriental, os profetas da *beat generation* desfraldaram o Zen como justificativa para suas vagabundagens religiosas noturnas e suas sagradas intemperanças” (Ibidem, p.208) . Ele continua: “Não será então o Beat Zen um Zen fácil demais, feito para indivíduos propensos ao desprendimento, que o aceitariam como os fanáticos de quarenta anos atrás elegiam o super-homem nietzscheano como estandarte de sua intemperança?” (Ibidem, p.209)

Apesar de Eco ser um profundo crítico da influência Zen na cultura Ocidental, ele reconhece a importância da compreensão artística inerente ao Zen. A recusa da simetria é um desses elementos importantes. Segundo Eco, a razão disso é intuitiva, uma vez que a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados (Ibidem, p.210). A arte da esgrima e da luta recomendam uma atitude de flexibilidade adaptabilidade ao tipo de ataque levado a efeito. Desse modo, renunciam à resposta calculada, e reagem em conformidade com a ação do adversário.

Outros exemplos dado por Eco sobre a arte Zen são o teatro *Kabuki* e a pintura clássica Zen. No teatro *Kabuki* a “pirâmide invertida que caracteriza as relações hierárquicas das personagens no palco, sempre é parcialmente alterada e desequilibrada, de modo que a ordem sugerida tenha sempre algo de natural, espontâneo, imprevisto”. (ECO, 1971, p.210)

A pintura clássica Zen além de enfatizar a assimetria, também valoriza o espaço como uma entidade positiva em si. Segundo Eco, o espaço não é um mero receptáculo das coisas que nele sobressaem, mas sua matriz. Assim, há a presunção da unidade do universo, uma onivalorização de todas as coisas: homens, animais e plantas são tratados no estilo impressionista, confundindo-se com o fundo. “Nessa pintura, há uma prevalência da mancha sobre a linha; certa pintura japonesa contemporânea amplamente influenciada pelo Zen é uma verdadeira pintura tachiste, e não é por acaso que nas atuais exposições de pintura informal os japoneses são sempre bem representados”. (Ibidem, p.211). Nos EUA, pintores como Tobey ou Graves são identificados por Eco como representantes de uma poética embebida pelo Zen.

Eco considera que nas produções da “arte informal”, desenvolvida na década de 50 na Europa, paralelamente ao Expressionismo Abstrato de Nova York, há uma clara tendência à abertura, uma exigência de não concluir o fato plástico numa estrutura definida, de não determinar o espectador a aceitar a comunicação de uma configuração; e de deixá-lo disponível a uma série de fruições livres, em que ele escolhe os resultados formais que lhe parecessem congeniais” (Ibidem, p.211) Ele exemplifica a partir de Pollock:

“(…) num quadro de Pollock não nos é apresentado um universo figurativo acabado; o ambíguo, o viscoso, o assimétrico intervém nele justamente para permitir que o impulso plástico-colorístico prolifere continuamente numa incoatividade de formas possíveis. Nesse oferecimento de possibilidades, nesse pedido de liberdade fruitiva, está uma aceitação do indeterminado e uma recusa da casualidade unívoca (ECO, 1971, p.211).

Para Eco, onde a influência zen se fez sentir de maneira mais sensível e paradoxal foi na vanguarda musical norte-americana e ele se refere especialmente a John Cage. Eco considera que “Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desorganização das estruturas tradicionais que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição” (ECO, 1971, p.212).

Eco afirma que “quem interpela Cage a respeito de sua música, é por ele respondido com citações de Lao Tsé e advertido de que só se chocando com completa incompreensão e medindo a própria estultice poderá colher o profundo sentido do Tao” (Ibidem, p.212).

Para Eco, antes de ser visto como músico de vanguarda, Cage deve ser encarado como o mais inopinado dos mestres Zen, e a estrutura de seus contraditores é perfeitamente idêntica à dos *mondo*, as típicas perguntas com respostas absolutamente casuais, com que os mestres japoneses levam o discípulo à iluminação. No plano musical pode-se discutir eficazmente a respeito do destino da nova música, se reside no completo abandono à felicidade do acaso ou na disposição de estruturas “abertas”, todavia orientadas segundo módulos de possibilidades formal: mas no plano filosófico, Cage é intocável, sua dialética Zen perfeitamente ortodoxa, sua função de pedra de escândalo e de estimulador de inteligências sopitadas, inigualável (ECO, 1971, p.213). Percebe-se que Eco é mais simpático às propostas de Boulez e Stockhausen.

Eco afirma que a música de Cage tem influência dos *Nô* e das representações do teatro Kabuki. (...) “Na consoladora unidade do Tao cada som vale todos os sons, cada encontro sonoro será o mais feliz e o mais rico de revelações: ao ouvinte restará somente abdicar de sua própria cultura e perder-se na pontualidade de um infinito musical reencontrado.” (Ibidem, p.214).

Eco chega a conjecturar uma relação entre Cage e o neo-Dadá, além de lançar a possibilidade de que o surrealismo e a celebração do automatismo tenha preparado a entrada do Zen no Ocidente. (Ibidem, p.214).

Entretanto, além de tomar conhecimento a respeito da crítica de Eco sobre a influência do budismo nos Estados Unidos se faz também importante à compreensão de algumas ideias budistas para a percepção de como algumas ideias de Cage foram influenciadas por elas.

Segundo Heller: “O termo *sûnyatâ* (vacuidade, nada vazio), conceito central do budismo, representa quase que o oposto de substância: se a substância é o cheio, ou seja, aquilo consigo mesmo preenchido, *sûnyatâ* se mostra como o nada, como um movimento de des-apropriação; ele esvazia o ente, o que em si se encerra, se enrijece e se solidifica. Trata-se de um campo de abertura no qual o nada se concentra/condensa como presença massiva; um movimento des-limitador e des-apropriador que suspende o para-si monádico” (HELLER, 2011, p. 35).

Heller afirma que “para o budismo (mais especialmente para o Zen), o nada não se mostra como princípio original, nem como causa primeira da qual proviriam os entes e as formas” (HELLER, 2011, p. 35). Posteriormente ele afirma que “o nada não marca uma transcendência transferível às formas que surgem. Assim, forma e vazio encontram-se fundados num mesmo nível ôntico” (HELLER, 2011, p. 35).

Segundo o filósofo japonês Kitaro Nishida (1870-1945) enquanto o ocidente tomou o ser como fundamento da realidade, o oriente tomou o nada, um teria contado com a forma e o outro com a não-forma (HELLER, 2011).

De maneira geral comparando a cultura oriental (China e Japão, e de certa forma também a Índia) com Grécia e Roma por outro lado. Heller afirma:

Nessa generalização costuma-se ver a cultura chinesa e a cultura japonesa como sendo as que preferem a imanência à transcendência, o aqui-e-agora à eternidade, a emoção ao intelecto, o sem forma da temporalidade à geometria sólida do espaço, apontando sempre na direção de um nada absoluto, cuja negação radical de qualquer outra realidade que não seja a realidade na qual nos encontramos é ao mesmo tempo a afirmação mais radical dessa realidade tal como ela é, em toda sua efêmera imediatez (HELLER, 2011, p. 35).

Como exemplo disso, Mestre Dôgen (1200-1253) apresenta a imagem “as montanhas azuis viajam”. Tal sentença não deve ser compreendida como metáfora, como se rio ou montanha fossem substâncias. A montanha não corre no rio, a montanha é o rio. Rio e montanha se entrecruzam. Dôgen fala no nível da experiência e não da metáfora. No nível da experiência sujeito e objeto se confundem (Ibidem, p. 36).

Na experiência de Dôgen, não há metáfora e interpretação, não há causa e efeito, diluem-se as fronteiras, os limites: eu e mundo se interpenetram e se co-fundem, se invadem, cada qual “impregnando” o outro (Ibidem, p. 38).

Desse modo, Heller interpreta que o silêncio aludido por Cage não se refere a um vácuo nem a ausência absoluta, mas antes a um gesto (ou a um modo desse gesto). Se por um lado podemos constatar na arte ocidental certa ‘monumentalidade’ (a obra de arte, o objeto artístico, a figura do autor), a arte oriental, por outro lado, tende a voltar-se à essência geradora da obra, evidenciando assim não a arte, mas o próprio ato artístico, o próprio gesto (e a própria fala enquanto gesto) (Ibidem, p. 41). Desse modo, silêncio é ato.

Realmente, a arte não é um objeto atrás do qual haveria um significado ou um sentido, porém, muito mais, fazer imediato, movimento. (...) A beleza numa obra de arte em Zen está em que o sem-forma vem ao encontro do imagético. Sem a presença da própria não-forma na forma a obra de arte Zen é impossível. Beleza deve ser compreendida, portanto, em Zen, sempre em ligação com a liberdade do si original. Quando esse movimento vem à luz numa forma, torna-se essa forma uma obra de arte. Tal propriedade não deve se limitar ao campo das formas no sentido da arte. A mais alta beleza encontra-se, antes, onde não sobra nenhuma estrutura nem forma (HELLER, 2011, p. 42).

Segundo Heller, no Zen, “o nada não nega a unidade dos entes; o nada apenas impede que os entes se “solidifiquem” em si mesmos, de forma que possam fluir uns nos

outros sem se fundir numa substância una” (Ibidem, p. 43). Interpenetrando-se os entes não estão no mundo, mas são o mundo.

Heller faz um importante questionamento sobre até que ponto Cage não confundiu, subverteu ou perverteu os conceitos Zen, até que ponto os usos não se tornaram abusos? (HELLER, 2011, p. 47). Por mais que elogie o nada, ele John Cage não abre mão de sua persona, muito pelo contrário: esforça-se por sua criação (Ibidem, p. 47). Cage não pratica o verdadeiro desapego. Tão fundamental a noção de nada é a noção de “não-eu”, noção decorrente da noção de nada. E aqui vale um segundo questionamento: na medida que Cage não abre mão da sua persona, em que medida ele abre realmente mão da intencionalidade e nessa medida seu silêncio não rompe de todo com a retórica.

Heller afirma que uma das razões das pesquisas de Cage com o acaso é justamente permitir que expressões se formem independentemente da vontade e da deliberação de um sujeito – Cage tinha aversão à noção de arte enquanto ‘expressão de sentimentos individuais’. Tal como nessa afirmação de seu texto de *Experimental Music*: “é possível desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e dispor-se a descobrir jeitos de deixar que os sons sejam eles mesmos ao invés de veículos para teorias artificiais ou da expressões de sentimentos humanos” (In SILENCE , apud HELLER, 2011 p. 53).

Augusto de Campos, em *Música de Invenção*, faz uma citação de Cage. “O que eu faço não é para me expressar, mas para mudar a mim mesmo”. Campos defende que o significado da música de Cage é “abertura” e flexibilidade da mente, necessidade de invenção e liberdade de qualquer amarra institucional e teórica (CAMPOS, 2007, p. 147). Mas será que a música de Cage não passou a ser uma resposta as suas ideias sobre o Zen? Tal resposta não é permeada por uma dimensão retórica, a de um convencimento das verdades do Zen? Vale ressaltar, que conforme afirma Heller, apesar de todo seu interesse e apreço pelo Zen, Cage nunca viu a si mesmo como um zen-budista. “Apesar de seu franco interesse pelo estudo de diversas religiões e correntes espirituais, Cage não toma nenhum viés teológico como base para as suas discussões sobre o silêncio e o nada – sendo, pelo menos nesse sentido, bastante “Zen” (HELLER, 2011, p. 50).

3.6. O SILÊNCIO COMO ATO NÃO COMUNICATIVO

Communication, de John Cage é um texto feito sobre perguntas e citações. Cage afirma que as citações são baseadas em escritos de outros, principalmente de Christian Wolf,

extraídas do artigo *New and Electronic Music*, além de suas próprias citações. A ordem e a quantidade das citações foram definidas por operações de acaso.

As perguntas sem respostas e definidas por operações de acaso por Cage se aproximam dos *Koan*. Literalmente *koan* significa ‘documento público’ ou ‘estatuto autorizado’. O termo entrou em voga no início da dinastia Tang (618-907). Mais tarde passou a designar uma anedota de um antigo mestre, um diálogo entre o mestre e seus discípulos, ou uma afirmativa ou pergunta proposta pelo instrutor, um enigma ou charada que não pode ser resolvida pelo raciocínio lógico (HELLER, 2011).

Diante do *koan* há o fracasso da atividade intelectual, desse modo o aluno deve encontrar outros meios para chegar à compreensão, explorando seus sentidos. Heller afirma que:

(...) abrindo-se para o mundo a experiência do *koan* mostra, mais que a limitação lógica, a limitação da ideia de um ‘eu’ – ideia na qual o eu seria detentor do saber, receptáculo das experiências, constituidor da representação do ser dos entes exteriores, enfim, o eu da noção cartesiana de imanência (HELLER, 2011, p. 56).

Dentre as perguntas iniciais de Cage destacam-se seus questionamentos sobre o que é comunicação, se a música comunica, se caso comunica o que comunica, se música são apenas sons.

Se música são apenas sons? Então o que a faz comunicar? Um caminhão passando é música? Se eu posso vê-lo, eu tenho que ouvi-lo também? Se não o ouço, ainda comunica? (...) O que é mais musical, um caminhão passando por uma fábrica ou por uma escola de música? São musicais as pessoas dentro da escola e não musicais as pessoas que estão fora? E se as pessoas dentro não conseguem ouvir muito bem, isso mudaria minha pergunta? Você sabe o que eu quero dizer quando eu digo dentro da escola? São sons apenas sons ou eles são Beethoven? As pessoas não são sons, são? Há algo como o silêncio? Mesmo que eu me afaste das pessoas, ainda ouço algo? Se eu estou na floresta eu ouço o balbucio da correnteza? Há sempre algo para ouvir, nunca há paz e silêncio? Se minha cabeça estiver cheia de harmonia, melodia e ritmo, o que acontece quando toca o telefone, para minha paz e silêncio, quero dizer? (CAGE, 1961, p. 42)

Através dessas perguntas despreziosas Cage coloca a música no limite. Ela só pode comunicar se for compreendida como linguagem, e desse modo os sujeitos compartilhem seus códigos, tais como o ritmo, a melodia e harmonia europeias aprendidos numa escola de música, como se refere Cage. Desse modo, apenas a articulação do código é música, apenas Beethoven. Mas se há o silêncio? Há sons, desarticulação significativa, um além da cadeia simbólica que é música, o som do caminhão, ou da correnteza: se música são sons ela abraça a vida, o seu nada. Tal como afirma Heller, para Cage música “é ponto de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela; não se mostra como

coisa/substância/ente, mas antes como modo da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade” (HELLER, 2011, p.19). O crítico Robert Ashley afirmou, referindo-se a 4'33”, que no pensamento de Cage o termo ‘música’ não mais faria referência a sons, levando, em última instância, “a simples presença de pessoas” (HELLER 2011, p.117).

Cage continua suas questões: “Se eu questionasse se as perguntas não fossem palavras, mas fossem sons?” “Se as palavras são sons, eles são musicais ou são apenas ruídos?” “Se os sons são ruídos, mas não palavras, eles são significativos? Eles são musicais?” (CAGE, 1961, p. 42).

Música não são apenas significado e representação, assim, sendo sons não possui apenas uma dimensão retórica, sintática, comunicativa e afetiva: é ruído. Pode ser também uma fuga em relação à ordenação do discurso: “quando ouço sintaxe, ouço pés marchando” (CAGE: Empty Words, p.11; cf. PERLOFF: *The poetics of indeterminacy* apud HELLER, 2011, p. 122).

Adotando um viés interpretativo e que, portanto cria sentido a partir dos textos de Cage, podemos fazer um paralelo com o que Jacques Lacan forjou do neologismo *lalíngua* para qualificar o mais singular de cada um de nós, o núcleo íntimo de nossa relação com a linguagem. A linguagem, enquanto esse Outro simbólico não existe para *lalíngua*. O que há são os múltiplos suportes de linguagem que ele chama *lalíngua*, línguas efetivamente faladas e particularizadas. Em *lalíngua* os laços entre significante e significado são sempre inéditos, e ao mesmo tempo em que alguns se cristalizam, outros se apagam. No próprio ensino anterior de Lacan a língua estava atrelada a uma ordem simbólica que *mortifica* o gozo. Entretanto, *lalíngua* é um atentado contra a ordem simbólica, uma vez que a língua é igualmente *causa de gozo*. Desse modo, ela bordejia a fronteira do inarticulável e na medida em que é nosso banho primordial na linguagem é *língua materna* fora de norma, um concentrado de sem sentido. Assim sendo, não serve à comunicação, não tem valor de troca, apenas valor de uso, de gozo (FARI, 2014).

Abrindo-se a não significação, a não comunicação simbólica e discursiva as possibilidades de julgamento moral e até mesmo a música são colocada à prova.

Digamos que há dois sons e duas pessoas e um de cada é bonito, existem comunicações entre os quatro? E se existem regras, quem as faz, eu pergunto a você? Começa em algum lugar, quero dizer, e, em caso afirmativo, onde é que isso para? O que acontecerá comigo ou com você se tivermos que estar em algum lugar onde não há beleza? Eu pergunto a você, às vezes, também, sons acontecendo no tempo, o que irá acontecer a nossa experiência de audição, a sua, a minha, nossos ouvidos, ouvindo, o que irá acontecer se os sons bonitos às vezes param e os sons para ouvir não são bonitos, mas feios, o que nos irá acontecer? Será que poderíamos estar hábeis para pensar que os

sons feios eram bonitos? Se derrubássemos a beleza, o que nós teríamos? Nós teríamos a verdade? Nós temos uma religião? Nós temos uma mitologia? Saberíamos o que fazer com alguém se tivéssemos uma? (...) Como ainda não derrubamos a verdade, onde devemos buscá-la? (...) Se tivéssemos algum sentido em nossas cabeças, não saberíamos a verdade ao em vez de procurar por isso? (...) Mas a música, temos alguma música? Não seria melhor acabar com a música também? (CAGE, 1961, p. 42).

A música contemporânea para Cage, ao não ser discurso tem que dar conta do ruído, ir além do belo. Constitui-se como abertura ao mundo que nos circunda. “A música contemporânea não é a música do futuro, nem a música do passado, mas simplesmente a música do nosso presente: este momento, agora, este momento agora” (CAGE, 1961, p. 43). Para Cage:

Este momento sempre está mudando (eu estava em silêncio: agora eu estou falando). Como podemos falar o que é a música contemporânea, se agora não a estamos ouvindo, nós estamos ouvindo uma palestra sobre isso. E isso não é aquilo. Isto é “som de língua”. Removidos como estamos neste momento da música contemporânea (nós estamos apenas pensando sobre ela), cada um de nós está pensando seus próprios conceitos, sua própria experiência. Cada experiência é diferente e cada experiência está mudando e enquanto nós estamos pensando e eu estou falando, a música contemporânea está mudando, como a vida muda, se não está mudando, estaria morta, e é claro, para alguns de nós, às vezes está morta, mas a qualquer momento muda e vive novamente (CAGE, 1961, p. 44).

Desse modo, a música contemporânea seria então música da ação, não a da representação, do conceito ou do ser do pensamento cartesiano. A noção de uma ação sem apropriação é a noção mais fundamental do taoísmo denominada Wu-Wei: não-agir, não-fazer (às vezes também grafado como Wei-Wu-Wei, em oposição ao fazer oriundo da vontade, da deliberação). Essa ação é repouso em si, não busca seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação e assim não é dirigida a um fim ou meta (HELLER, 2011).

Tal como afirma Heller, a própria fala pode ser vista, nesse contexto, como caminhar. Cage não possui de antemão um sentido que a fala apenas veicularia e explicitaria. Não há, nessa fala, uma mostra de ideias, nem uma tabela de correspondência entre som e sentido, muito menos algo como um texto original. O sentido é o movimento total da fala (HELLER, 2011). Espero deixar as palavras existirem, assim como tentei deixar os sons existirem” (CAGE/CHARLES: *Fur die Vöegel*, p. 151 apud HELLER, 2011, p. 122).

Cage defende a não separação entre arte e vida. Isso implica numa crítica à linguagem especializada que se aprende nos conservatórios e escolas de música. Tal linguagem especializada forma o músico, aquele que compartilha os códigos definidores do

que é música: o ritmo, a harmonia e a melodia que Cage ironiza citando o exemplo de Beethoven.

Quando separamos a música da vida o que temos é arte (um compêndio de obras primas). Com a música contemporânea, quando é realmente contemporânea, não temos tempo para fazer essa separação (que nos protege de viver), e então música contemporânea não é tanto a arte quanto a vida e qualquer pessoa que a faça não faz outra coisa diferente de uma pessoa lavando pratos, que escova seus dentes, pega no sono e assim por diante. Muito frequentemente ninguém sabe que a música contemporânea é ou pode ser arte. Ele simplesmente pensa que é irritante. Irritando de um modo ou de outro isto é nos garantir de ossificação (CAGE, 1961, p. 44).

Entretanto, essa relação imbricada entre arte e vida não significa que Cage tem uma concepção sobre a vida, de fato ele quer que a vida e os sons sejam eles mesmos e não objetos de um ideal. Portanto, Cage não quer fazer da arte uma filosofia da vida.

Se eu quisesse vida como arte estaria me arriscando a cair no esteticismo, pois daria a impressão de que eu quereria direcionar para uma determinada concepção de vida. Parece-me que a música-pelo menos como eu a vejo – não nos obriga a nada. Ela pode modificar efetivamente nosso modo de perspectiva ao incitar a que vejamos tudo à nossa volta como arte. Mas esse não é o objetivo. Sons não têm objetivo! Eles são, e nada mais. Eles vivem. Música é a vida dos sons, essa participação dos sons na vida, o que pode se desenvolver, inesperadamente, em uma participação da vida nos sons. A música, por si só, não nos compromete com nada”. CAGE/CHARLES: Für die Vögel, p. 96 apud HELLER, 2011, p. 121).

3.7. 4'33”

Heller afirma que desde 1947, Cage já falava da possibilidade de uma obra musical sem sons. Porém, que só se sentira encorajado após entrar em contato, em 1949, com uma série de pinturas de seu amigo e artista plástico Robert Rauschenberg, algumas todas em preto e outras todas em branco. Três anos mais tarde teria surgido 4'33”, em 1952.

Cage afirma que essa é a sua obra musical mais importante. Segundo suas próprias palavras escritas em *Robert Rauschenberg, artist, and his work*: “minha peça mais importante é minha peça silenciosa; não se passa um só dia sem que eu faça uso dela em minha vida e em minha obra, e sempre penso nela antes de escrever a próxima peça” (CAGE, 1961, p. 98 apud HELLER, 2011, p. 29). 4'33” é bem anterior a *Musicircus* e já levantava questões relacionadas a não obstrução e a interpenetração, seja entre som e silêncio, entre atividade e passividade ou entre sujeito e objeto.

Nyman considera que 4'33" data o período de inauguração da música experimental. Ele a considera como marco por ser tanto a mais vazia das peças, quanto a mais cheia de possibilidades. Nyman defende que Cage questionou a tradicional unidade de compor, interpretar e ouvir. Ele afirma que com 4'33" há uma demonstração que essas ações não podem ser compreendidas em separado (NYMAN, 1999, p. 2).

A partitura de 4'33" apresenta, por meio de numerais romanos, I, II, III, um trabalho de três movimentos, em que cada movimento está escrito 'TACET'. Uma nota de rodapé (a única nota real na partitura de Cage) indica que na primeira (e mais comentada) performance David Tudor resolveu fazer as três seções em quatro minutos e trinta e três segundos. TACET é uma palavra usada na música ocidental para indicar que o músico permaneça em silêncio durante um movimento, ao performer é exigido fazer nenhum som; mas, tal como a nota deixa claro, em qualquer espaço de tempo e em qualquer instrumento.

Nyman considera que 4'33" é a evidência inicial de uma mudança radical nos métodos e funções da notação trazidas pela música experimental. Com 4'33" uma partitura pode não apenas representar sons por meios dos símbolos especializados que chamamos de notação musical, símbolos lidos pelo performer que faz o possível para reproduzir os sons concebidos pelo compositor. Ele afirma que Edgard Varèse já tinha chamado atenção a algumas desvantagens trazidas pela notação musical tradicional uma vez que considerava que com a música tocada por um ser humano o compositor tem que impor um pensamento musical através da notação, então, comumente, muito depois, os intérpretes têm que se preparar de vários modos para produzir o som. 4'33" é uma das primeiras peças, de uma longa linha de compositores em que algo diferente de um pensamento musical (considerado por Varèse como padrões de sons) é imposto através da notação. O compositor Cornelius Cardew afirmava que um compositor que ouve sons tentará encontrar uma notação para os sons. Alguém que possui ideias irá encontrar algo para expressar suas ideias, deixando as interpretações delas livre, na confiança que suas ideias estejam concisas e precisamente notadas (NYMAN, 1999,p.3).

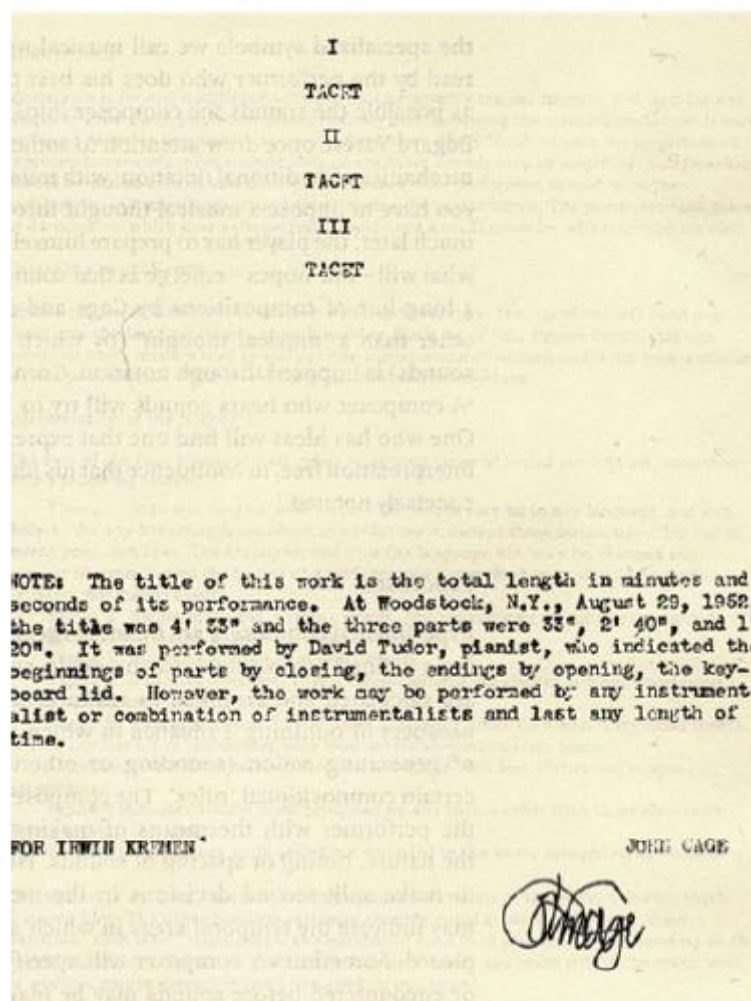


Figura20: John Cage- 4'33" (apud NYMAN, 1999, p.3).

A compreensão de uma música mais vinculada a ideias do que a sons pode levar a compreender essa experiência artística como um exemplo de arte conceitual, onde o conceito teria precedência à obra, tal como muitos críticos definem a obra de Cage. Entretanto Cage se opôs a essa definição. Como afirma Heller, a arte conceitual está longe de Cage, pois o compositor almeja a experiência e não sua ideia. Em 4'33", nenhum poder de previsão pode antecipar a experiência da obra. Cage afirma: "o que mais me agrada na peça silenciosa é que ela pode ser tocada a qualquer momento, e a cada vez, faz-se uma experiência. (...) Ela só está viva quando tocada" (CAGE *Für die Vögel* apud HELLER, 2011, p.31).

4'33" pode ser considerada também não uma obra musical, mas antes uma performance cênico teatral. Em uma conversa com David Shapiro, em 1985, Cage parece concordar com essa assertiva: "O que poderia haver de mais teatral que as peças silenciosas – alguém sobe ao palco e faz absolutamente nada!" (Op. Cit., p. 36 apud HELLER, 2011, p. 32).

A própria noção de interpenetração torna difusa e vaga a delimitação entre música e teatro, em Cage. Ao ser perguntado por Kirby e Schencher, em 1965, em uma entrevista sobre qual seria a sua definição de teatro, Cage afirma:

Eu tento dar definições que não sejam excludentes. Eu diria, simplesmente, que teatro é algo que engaja tanto o olho quanto o ouvido. Os dois sentidos públicos são a visão e a audição; os sentidos de paladar, tato e olfato são mais próprios das situações íntimas e não-públicas. A razão pela qual quero fazer minha definição de teatro assim tão simples é para que se possa ver a própria vida cotidiana como teatro. (IN KOSTELANETZ, *Conversing with Cage*, p.101 HELLER, 2011, p. 33).

Ao ser perguntado posteriormente se um concerto seria uma atividade teatral, ou se ao se ouvir sozinho uma música gravada seria uma atividade teatral Cage, responde: que sim, mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica constitui uma atividade teatral, e que quanto a segunda, ao se ouvir sozinho uma música gravada, ele responde que seria mais interessante se houver algo a ser observado, que seja a janela aberta e uma brisa soprando a cortina do quarto, tal cena poderia se constituir como uma experiência teatral. Desse modo, para Cage os sentidos se entrelaçam e se confundem (HELLER, 2011, p. 33).

Em 4'33", a visão orienta de certa forma a audição, na medida em que mesmo ouvindo diversos sons se nota que o pianista não está tocando nada. É esse silêncio, nesse lugar e nesse momento que "significa". Entretanto, tal como afirma Heller:

"O silêncio de 4'33" não é qualquer silêncio: é o silêncio de 4'33"; não é um silêncio para ser compreendido, mas consumado, celebrado. Sua performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *Gestalt* de forças que produz a unicidade do momento (do momento, não da obra)." (HELLER, 2011, p. 34).

4'33", a mais silenciosa das peças de Cage, constitui-se como uma janela, ou mesmo um copo vazio. Em qualquer dos momentos de duração da peça, quatro minutos e trinta e três segundos ou em outra variação de tempo que a peça admite, pode se preencher o copo com leite, trigo, ou milho, não importa qual material, tal como descrito em *Lecture on Nothing* (CAGE, 1961). Interessante que esse vazio, prenhe de acontecimentos de sons, é delimitado, isto é, a estrutura acontece no fluxo de tempo da peça. Esse barramento, essa delimitação das fronteiras constitui-se enquanto processo cultural de simbolização, pois mesmo não prevendo os sons que irão ocorrer no espaço de tempo, uma vez que eles são contingentes, delimitamos um espaço em que eles ocorrerão. Nesse sentido, esse espaço de tempo além de janela ou copo, pode ser um pote. Tal como descreve Lacan:

(...) o que há de substituível entre os potes, é o vazio em torno do qual cada um se constrói. E o terceiro tempo é que a ação humana começa quando esse vazio é barrado, para ser preenchido com o que criará o vazio do pote ao

lado, ou seja, ela começa quando estar meio cheio é a mesma coisa, para um pote, que estar meio vazio – o que pressupõe que o pote não vaze por todos os lados (LACAN, 2005, p. 205).

3.8. CAGE E A ARQUITETURA

Gyorgy Kepes, professor de Design Visual no Departamento de Arquitetura do MIT (Massachusetts Institute of Technology) convidou Cage, em 1961 para fazer um artigo sobre o modulator, palavra derivada do livro *O Modulator*, de Le Corbusier. De fato, Kepes pediu a Cage para escrever não só sobre o modulator, mas também sobre ritmo, proporção simetria, beleza, equilíbrio, etc. Cage inicialmente recusou o convite, afirmando que não estava interessado em nenhuma dessas coisas. Entretanto, o artigo foi finalizado em 1962. *Ritmo Etc.*,⁹ foi inserido no livro *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, organizado por Kepes. O livro fazia parte de uma série intitulada *Vision and Value*.

O que unia os temas do livro era o interesse nas ferramentas de medidas proporcionais de Le Corbusier, o modulator, pelas quais Cage direcionava suas críticas. Cage estava irritado pelo que chamava analogia das músicas de tempos anteriores. O modulator era diametricamente oposto ao projeto artístico de Cage, um projeto que rejeitava a harmonia como base legitimadora da composição musical. Cage via a harmonia como um princípio de ordenação desatualizado e abstrato que servia para regular o contínuo do campo do som. Assim, procurava como alternativa para substituir a harmonia, diferentes estruturas, tal como a estrutura rítmica, que como vimos, Cage criou baseada nos comprimentos de tempo (JOSEPH, 1997).

O próprio modo de Cage escrever *Ritmo Etc.* já se opunha à proporção e simetria. Para escrever o texto ele fez uso de sua *Cartridge Music* [Música para cartucho]. Ela consistia em uma série de materiais com instruções de uso: 20 folhas normais, não transparentes, com formas biomórficas; diversas folhas de plástico transparente, uma com pontos, a segunda com pequenos círculos, uma terceira com uma linha sinuosa pontilhada, uma quarta representando o mostrador de um cronômetro. Cage fez seu plano de escrita superpondo as folhas de plásticos transparentes à folha normal que continha o mesmo número que o número de assuntos que Kepes lhe pediu, ajustou a linha sinuosa de modo que tivesse ao menos um ponto inserido numa das formas biomórficas que entrasse e saísse ao menos uma vez no mostrador do cronômetro. Os pontos dentro de formas eram ideias relevantes para um assunto

⁹ O artigo está inserido no livro de Cage, De segunda a um ano; tradução de Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. – [2ª ed.]. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

particular, pontos isolados eram ideias irrelevantes, os círculos eram histórias, relevantes ou irrelevantes. Desse modo, Cage chegou a instruções como: “da linha 24 a 57, conte uma história relevante para a *proporção*, discuta uma ideia sobre o *ritmo*, continue com uma ideia que não tenha nada a ver com *equilíbrio*. Os espaços vazios são consequências do mesmo método e na leitura oral correspondem a silêncios” (CAGE, 2013, p. 120).

Enquanto Cage esperava definitivamente acabar com o reinado da harmonia musical, Le Corbusier propunha estendê-lo usando o modulator como meio de propagação da proporção harmônica ao longo dos reinos do visual e arquitetônico. Le Corbusier imaginava que o modulator servia como regra para todo o projeto, uma norma que oferecia uma infinita série de combinações e proporções diferentes e variadas, porém unidas em harmonia (JOSEPH, 1997).

Para Cage, as coisas são o que são, portanto não são validadas a partir de parâmetros mensuráveis oriundos de ideias universais que desconsideram que as coisas possuem seus próprios centros: “somos construídos simetricamente (com habituais permissões para a imperfeição e a ignorância, com respeito ao que ocorre por dentro), e assim vemos e ouvimos simetricamente, observando que cada evento está no centro do campo em que nós estamos” (CAGE, 2013, p. 121). Desse modo, só é possível perceber a proporcionalidade das coisas se obedecermos aos imperativos de nossos próprios pré-conceitos. Para Cage, as coisas não são tomadas a partir de um centro universal que as dota de medida, elas são e estão em seu próprio centro, interpenetram-se. Portanto, “nada há a dizer sobre o ritmo, porque não há tempo” (CAGE, 2013, p.121). Assim:

Não se produz simetria em música fazendo uma coisa, e depois fazendo-a ao contrário, ou fazendo algo e depois outra coisa diferente, e então de novo a que foi feita em primeiro lugar. Exercício: deitado de costas, os braços para os lados, pernas não cruzadas, pergunte a si mesmo: Entre todos os sons que ouço, quais estão fora de equilíbrio? (CAGE, 2013, p. 125)

Como em nome dos céus, alguém pôde ter a ideia de que a proporção ocorresse num objeto fora de sua cabeça? Um pouco de flexibilidade mental, e a gente é capaz de vê-la em toda parte que olhar. Ela reclamou da posição da árvore na ilha, e nós todos rimos. Não interessa a percepção das proporções das coisas fora de nós, mas a experiência da identificação com tudo que está fora de nós (isto é, obviamente, uma impossibilidade física: por isso é que é uma responsabilidade mental). Quando a gente fala de algo da nossa experiência, eles respondem dando provas de que exatamente a mesma coisa aconteceu com eles. A conversa devia ser mais rica, cada observação desdobrando ideias insuspeitadas e giros de pensamento. Nosso sentido de proporção não é mais violado agora como era antes, assim como a mais comum variedade de qualquer coisa é hoje em dia uma experiência rara. Ainda carregamos alguns preconceitos dependurados, e, se não os removemos por nossa conta, caros amigos chegam e fazem isso por nós. (CAGE, 2013, p. 131).

Até mesmo o ritmo, onde Cage encontrou uma alternativa em relação à harmonia, enquanto fator de estruturação musical passa a ser compreendido na dimensão do acontecimento, como fluxo muito além de uma estrutura dada. “Algum tempo atrás, contagem, padrões, andamentos caíram. O ritmo está em qualquer extensão de tempo (não estrutura). A-ordem. É definitivamente primavera – não só no ar. Tome como exemplo um ritmo de qualquer coisa que pareça irrelevante” (CAGE, 2013, p. 123).

Para Cage, a arte, uma vez em que não se deixa capturar apenas pelos seus significantes específicos de referência (escalas, tonalidades, métricas, etc.), ao se abrir ao silêncio se constitui, tal como o pensamento, enquanto abertura para a vida, aos acontecimentos que se interpenetram. “Os hindus, há muito tempo, sabiam que a Música transcorria permanentemente e que ouvir era como olhar por uma janela para uma paisagem que não deixava de existir quando a gente parava de olhar” (Ibidem, p.122). Ele afirma ainda:

Quando eu capto meu pensamento agora, já sei que ele vai deslizar entre meus dedos. É de sua própria natureza evitar ser apanhado. É isso que faz o pensamento (não só isso: que as coisas estão em fluente relacionamento entre vida e morte, a morte só chegando para quem vence: nada para) (CAGE, 2013, p. 121).

Como é que fica a Música, com respeito a seus instrumentos, suas alturas, escalas, harmonias, modos e séries, repetindo-se de oitava a oitava, os acordes, harmonias e tonalidades, compassos, métricas e ritmos, graus de amplitude (pianíssimo, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, fortíssimo)? Embora a maioria vá todos os dias às escolas em que essas matérias são ensinadas, eles leem, quando o tempo permite, sobre o Cabo Canaveral, Gana e Seul. E ouviram falar de sintetizador de música, fita magnética. Confiam nos dias do rádio e da televisão. Uma arte tardia, essa arte da Música. E por que tão devagar? Será porque, tendo aprendido uma notação de alturas e durações, os músicos não desistem do seu grego? As crianças são artistas modernos a muito tempo. (CAGE, 2013, p. 122)

A abertura ao vazio do espaço possibilita uma escuta incomensurável que acolhe uma presença cheia de acontecimentos: o vazio é preche de sons.

No interior desse espaço, aberto, embora cheio, com um prato até a boca, de sons tanto agradáveis como terríficos, que ocorrem em pontos imprevisíveis não só no tempo, como através de todo o espaço, também, não será como é hoje, deliciosamente infestado de insetos, algo para ouvir de todos os lados (até atrás de mim), que tudo que a gente possa pensar que teremos tido de dizer terá, como agora, escapado de nossas mentes de alguma forma? (CAGE, 2013, p. 125)

Cage condenava o projeto de Le Corbusier e expunha o que ele via como autoritarismo nas implicações do modutor (JOSEPH, 1997). Ele afirmava que:

(...)uma vez que tenham sido tomadas as medidas (não em borracha, mas em algum material inflexível) Você acredita? Eles conseguiram tirar uma família inteira de casa, só porque ela educava seus filhos de modo diferente de outras mães), uma força policial é apropriada (CAGE, 2013 p. 126).

Através do chamado do reino das proporções, a forma da arte é a tirania: “acordo entre homens e máquinas, sensibilidade e matemática, uma colheita de harmonias prodigiosas a partir de números: a rede de proporções. Essa arte... será conquistada pelo esforço dos homens de boa vontade, mas será contestada e atacada... *Ela tem de ser proclamada por lei: Isso é chamado Arte. Sua forma é a da Tirania*” (CAGE, 2013, p. 126). Entretanto, em Ritmo |Etc., Cage não contrapôs o que ele considerava tirania através de exemplos de sua própria música, em vez disso, faz referência à alternativa de uma arquitetura vítrea. Ele considerava que quanto mais vidro, melhor (JOSEPH, 1997).

Porém, mesmo essa arquitetura vítrea que se interpenetra à paisagem circundante não deixa de se constituir enquanto barramento em relação à vida, como se confere nessa afirmação de Cage sobre as estruturas:

(...) O que foi irrelevante sobre as estruturas que agente antes fazia, e isso foi o que nos manteve respirando, foi o que ocorreu dentro delas. Tomamos o vazio delas pelo que ele era: um lugar em que tudo podia acontecer. Essa foi uma das razões pelas quais estávamos aptos quando surgiram circunstâncias que nos convidavam (mudanças na consciência etc.) a sair para fora, onde o ato de respirar é brinquedo de criança: sem paredes, nem mesmo as de vidro que, embora transparentes, matavam os pássaros em pleno voo (CAGE, 2013, p.122).

Segundo Joseph (1997), embora Cage tivesse mencionado apenas como seu vizinho e não pelo nome, um importante intermediário que facilitou o debate entre ele e Le Corbusier foi o arquiteto Paul Williams, que Cage encontrou em 1949 no *Black Mountain College*. Foi de Williams que Cage pegou emprestada a cópia do *Módulo* que estudou para preparar Ritmo Etc. Além disso, era um dos edifícios de Williams que Cage teve em mente ao aludir a uma arquitetura antiautoritária de vidro. Esta construção, na verdade, não era outra senão a própria casa de John Cage.

Desde o verão de 1954, Cage vivia na *Gatehill Cooperative Community*, em Stony Point, Nova York, uma experiência de vida comunal organizada para funcionar, em parte, como sucessora desse mesmo aspecto do *Black Mountain College*, uma faculdade experimental fundada em 1933 que enfatizava uma aprendizagem holística e o estudo da arte como central para uma educação artística liberal. Localizado na praça superior de *Gatehill*, o apartamento de Cage ocupava a parte ocidental de um duplex que compartilhava com Paul Williams e o resto da família do arquiteto. Como os outros edifícios que cercam a praça

superior, a *Williams-Cage House* evidencia uma alta sensibilidade formal modernista semelhante à arquitetura doméstica contemporânea de Marcel Breuer (JOSEPH, 1997).

Apoiada por um núcleo central de peso e colunas de madeira praticamente perceptíveis, a massa retangular da casa repousa, em um lado, contra a inclinação superior de uma encosta densamente arborizada, enquanto no lado oposto o fim da estrutura se estende a uma certa distância acima do solo. A sensação de leveza da estrutura principal, que é acentuada por suas linhas extremamente finas e janelas que correm do chão ao teto, faz com que o prédio pareça quase no topo do local. Contrastando com o ambiente silvestre do edifício, a moldura é revestida em painéis de materiais industriais pré-fabricados, com textura de alumínio ondulado a fibra de vidro e amianto (JOSEPH, 1997).

A habitação de Cage, com exceção de um pequeno banheiro e kitchenette (cozinha e sala juntas) consistia originalmente de um quarto único, as paredes do oeste e do sul eram constituídas quase inteiramente de seções verticais de janelas de vidro. Enquanto o sul tem vista para os outros edifícios em Gatehill, a parede ocidental fica diretamente na encosta íngreme da encosta. Esta parede é o aspecto mais marcante do edifício, pois Williams a projetou para abrir deslizando, descendo em uma grande moldura de madeira que fica ao lado do prédio, como uma extensão da fachada (JOSEPH, 1997). Foi a essa característica que Cage se referiu quando escreveu em *Ritmo Etc.*:

Este ano, nem só as janelas se abrirão, embora sejam pequenas: uma parede inteira corre para o lado se eu tiver a força para empurrá-la. E onde eu entro? (Sou atraído como que por um ímã.) Não proporção. A desordem da floresta virgem (Sua música me deu a mesma experiência; era só um som, amplificado e gravado em fita, resultado da ação de duas pessoas durante vinte raros minutos, esfregando cinzeiros de metal em placas de vidro. Essa é uma das formas. Há tantas outras maneiras quanto pessoas, e agora há mais pessoas do que nunca, na história. Agora o aumento das pessoas é geométrico; pode ser que volte a se tratar de uma simples adição. Consequentemente, não há falta de ideias que a gente ainda não tenha tido). Então, por que outras pessoas têm suas ideias antes que ele as tenha? Um curto-circuito? Deixe-os reformar seus caminhos, começando por onde quer que estejam, sempre a partir do nada. (CAGE, 2013, p. 126)

Longe de ser simplesmente uma metáfora conveniente esse tropo arquitetônico é de particular importância para se entender a especificidade artística do projeto vanguardista que Cage perseguiu ao longo da década de 1950.



Figura 21: Paul Williams. Williams-Cage House. 1956. (Photo: Walter Rosenblum.) apud. JOSEPH, 1997, p. 14.

As primeiras referências escritas sobre a arquitetura de vidro ocorrem na *Julliard Lecture* de 1952. Lá Cage afirmou sobre a música contemporânea: “ela atua de tal forma que se pode ‘ouvir através’ de uma peça de música, tal como se pode ver através de alguns edifícios modernos, escultura de arame de Richard Lippold ou o vidro de Marcel Duchamp” (CAGE, 1966, p. 102 apud JOSEPH, 1997, p. 85).

Segundo Joseph (1997) não é insignificante que esta primeira referência tenha aparecido em 1952, pois esse ano marca a composição do trabalho mais famoso de Cage, *4'33"*: em que há a definição do silêncio como a presença de ruído ambiente e não intencional.

Ao longo dos anos, Cage relacionaria mais explicitamente sua compreensão de silêncio às propriedades do material do vidro. Vimos que em *"Experimental Music"*, palestra dada em Chicago, em 1957, Cage afirmou: “Nessa nova música nada acontece, mas soa: o que está notado e o que não está. O que não está notado aparece na música escrita como silêncio, abre-se as portas da música para os sons que acontecem, que estão no ambiente” (CAGE, 1995, p.8)

Cage afirma que essa abertura também existe nos campos da escultura e arquitetura modernas. Como por exemplo, a Casa Farnsworth, arquitetada por Mies van der Rohe, onde a construção, através da utilização de materiais de vidro se integra com a paisagem natural, apresentando aos olhos imagens de nuvens, árvores, ou do gramado, variando conforme a

situação, afirma Cage. Ele também cita as esculturas de Richard Lippold baseadas em arames, elas possibilitam que o espectador veja outras coisas além da rede de fios metálicos. Para Cage, diferentes coisas ocupam o tempo e o espaço vazios (CAGE, 1995).

Segundo Joseph (1997), considerando o que se parece, como antes, através da malha de arame das esculturas de Lippold, na arquitetura de Mies van der Rohe, a observação do meio ambiente deve ser entendida como um resultado das reflexões espalhadas pelas superfícies de vidro do edifício. Nesta reformulação da transparência em termos de reflexão, Cage retornou ao que foi sem dúvida uma das fontes primárias de sua interpretação - a discussão do espaço arquitetônico apresentada por László Moholy-Nagy no livro *The New Vision*, cuja importância Cage enfatizou em mais de uma ocasião.

Tal como definido em *The New Vision*, as relações verdadeiramente espaciais só foram alcançadas pela arquitetura moderna através da interpenetração mútua do interior e exterior do edifício. Enquanto Moholy-Nagy fez referência à abertura física e ao fluxo de espaço em certos edifícios modernistas, ele repetidamente apresentou seu conceito de espaço arquitetônico como consequência do jogo de reflexões externas. Esta ideia ele articulou mais claramente nessa afirmação sobre a parede de cortina de vidro de Dessau Bauhaus, de Gropius: "A massa da parede, na qual todo o 'exterior' anteriormente parava, agora está dissolvida e permite que os arredores fluam para dentro do prédio " (Moholy-Nagy, 1947, p. 62, apud JOSEPH, 1997, p. 87).

Nos escritos de Cage, esta formulação da reflexão no exterior do prédio forma par de cortesia com o efeito de transparência para o interior como um meio de abrir visualmente a estrutura do edifício para o meio ambiente. Foi a relação de dentro para fora (e não o inverso) que Cage levou como a parte operativa da definição de espaço arquitetônico de Moholy-Nagy. A leitura de Cage teria sido apoiada pelo texto de Moholy-Nagy, que descreveu o limite final das relações espaciais como a completa dissolução da arquitetura em seu ambiente (JOSEPH, 1997).

Segundo Moholy-Nagy:

Uma casa branca com grandes janelas de vidro cercadas por árvores torna-se quase transparente quando o sol brilha. As paredes brancas atuam como telas de projeção em que as sombras multiplicam as árvores e as placas de vidro se tornam espelhos em que as árvores são repetidas. Uma perfeita transparência é o resultado; a casa se torna parte da natureza" (Moholy-Nagy, *The New Vision* [New York: George Wittenborn, 1947, p. 63, apud JOSEPH, 1997, p.88]),

Para Cage, qualquer silêncio na arquitetura Mies não negaria o ambiente, mas abriria o edifício a uma interpenetração com o seu arredores ao longo das linhas da própria definição de silêncio de Cage. Ele figura a transparência dos edifícios de vidro de Mies como uma metáfora para seu próprio objetivo de erradicar a alienação da música harmônica do plano da existência cotidiana.

Se – como é o caso quando eu olho aquele edifício perto de Chicago – eu tenho a impressão de que ele não está lá, mesmo que eu veja que está ocupando espaço, então módulo ou não módulo, tá legal. Mas não me obriguem a contar carneirinhos! O que nós, músicos, estamos pretendendo descobrir não é como parar de contar (já fizemos isso), mas como dispensar nossos relógios. (É verdade: estou sempre lhe perguntando: “Que horas são?” Deve ser que, eventualmente, teremos uma música cujo o relacionamento com o que ocorre antes e depois (“não”) é exato, de forma que a gente possa ter a experiência de que não se teve nenhuma experiência, uma desmaterialização de intenções (não de fatos)”. (CAGE, 2013, p. 128).

A abertura à interpenetração dos acontecimentos que compõem o espaço só se torna sensível, para Cage a partir de uma escuta direta, não sujeita aos imperativos da representação, do ego, ou intencionais. Entretanto, como já vimos acima, isso só nos é possível com estrutura, com a delimitação do espaço contínuo do fluxo de tempo e essa delimitação, esse sacrifício é cultura. Porém, esse circuito nunca é de todo fechado, pois pela janela sempre pode entrar o ruído estranho aos códigos: contingência.

Consideração da atividade de ouvir (fazemos nossa própria audição: não é feita para nós) – que, para ser direta, não pode ser seguida de nenhuma outra atividade organizada (intelectual) ou desinformada (emocional, cinestésica, crítica, discursiva), tornando, por isso, possível uma transformação da experiência (qual era qual? Os sons ou eu?); assim: composição – que para ser direta, não pode ser precedida etc. até “qual era qual?”, que é eliminado desde que nada foi executado, i. é, veio a existir. (CAGE, 2103, p. 127)

Outro elemento importante da crítica de Cage em relação à harmonia, simetria e proporção de Le Corbusier é como esses fatores implicam numa repetição que reifica a mercadoria atendendo a um padrão próprio do capitalismo. Segundo Joseph, longe de representar uma inovação processual, o modulator, de Le Corbusier atuou para aumentar a eficiência da produção de commodities precisamente centralizando e intensificando a dinâmica de modelos e séries do capitalismo. “O engenho e o bom gosto irão usá-los à vontade”, disse Le Corbusier, “encontrando arranjos para satisfazer todos os temperamentos e fantasias e atender a todas as necessidades puramente racionais”. (Le Corbusier, *The Modulor*, p. 90 apud JOSEPH, 1997). Foi a cumplicidade de Le Corbusier com a simetria e a lógica do capitalismo que motivou a crítica sutil, mas perceptiva de Cage:

Além disso, eu sei, quando, vejo algo que mostra sinais de simetria, que estou num ponto em que medidas não tem mais significado real. (Como suas bandeiras, alvos, alfabetos e latas de cerveja.) Não me diga que é uma questão de produção de massa. Não seria, antes, que eles querem estabelecer, se não as regras do jogo, ao menos aquilo com que as pessoas costumam jogar, quando começam a jogar? (CAGE, 2013, p. 123)

Segundo Joseph (1997), por aparentemente substituir o indivíduo em relação ao centro do sistema socioeconômico, o trabalho musical tradicional funciona para aliviar, apenas temporariamente, as ansiedades experimentadas pelo sujeito descentrado pelo desenvolvimento do capitalismo. Com isso, Joseph argumenta que Cage considerava o modutor, de Corbusier como harmonizador proporcional dos edifícios e mercadorias do mundo, um modelo para o capitalismo multinacional.

Com o que é que estou mexendo quando mexo com proporção? É ir à loja comprar alguma coisa? Estandarização e produção em massa e embalagens (essa foi sua extraordinária evidência) para empacotar comestíveis para distribuição em toda parte do globo? Mas olhe bem. Essa ideia (e cada uma das outras também, no mais puro estilo mediterrâneo) é planetária: o projeto não é sobre espaço, mas sobre empacotar coisas tão eficientemente que o espaço é esgotado.” (CAGE, 2013, p. 131).

Percebe-se, então que Cage teria postado sua casa em Gatehill como antitética ao projeto de Le Corbusier. É possível argumentar que Cage viu a comunidade Gatehill como uma instância de uma estética oposicionista. A localização da Williams-Cage House, em uma tangente a uma encosta no meio de uma enorme extensão de floresta, é importante, porque uma certa noção de natureza, entendido como um domínio imensamente complexo de diferenciação não regulamentada, finalmente serviu de paradigma e justificação da estética cageana (JOSEPH, 1997).

A proximidade com a natureza também era parte integrante da compreensão cageana de Mies; os edifícios de vidro de Mies refletem nuvens, árvores ou grama, mas nunca imagens da cidade. No entanto, mesmo esta formulação não é exata, pois o edifício não é simplesmente cercado pela natureza; é infiltrado e interpenetrado por ela, a parede se torna um mecanismo de pura exterioridade, dissolvendo-se mimeticamente no ambiente através da peça inter-relacionada de transparência e reflexão (JOSEPH, 1997, p. 100).

Cage considerava a interpenetração entre as coisas como uma alternativa em relação à repetição e padronização inerente ao capitalismo através de uma possibilidade de esquecimento no espaço:

Na civilização contemporânea, onde tudo está padronizado e onde tudo é repetido, todo o ponto é esquecer no espaço entre um objeto e sua duplicação. Se não tivéssemos esse poder de esquecimento. Se a arte de hoje

não nos ajudasse a esquecer, estaríamos submersos, afugentados sob aquelas avalanches de objetos rigorosamente idênticos (CAGE, *For the Birds* Boston: Marion Boyars, 1981, p. 80., apud JOSEPH, 1997, p. 100)

3.9. A DIALÉTICA DA “MÚSICA INFORMAL”, DE ADORNO, ENQUANTO OPOSIÇÃO À NÃO SUBJETIVIDADE MUSICAL, DE CAGE

“*Vers une musique informelle*” (Em direção a uma música informal) é um ensaio de 1961, escolhido pelo próprio Adorno para finalizar a obra *Quasi una Fantasia* (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008). Enquanto que na Filosofia da Nova Música, o foco de Adorno está na segunda escola de Viena (Schönberg, Berg, Webern), em “*Vers une musique informelle*” a crítica de Adorno se direcionou aos jovens compositores de então. Adorno afirma ter ficado favoravelmente impressionado com as obras da escola de Darmstadt como: *Zeitmasse*, *Gruppen*, *Kontakte e Carré*, de Stockhausen, bem como *Le Marteau Sans Maître*, as Segundas e a Terceira sonatas para piano e a Sonatina para a flauta, de Boulez. Além do Concerto para piano de Cage (ADORNO, 1992).

Adorno considerava que o termo música nova, teria perdido o sentido e a força emocional soando mesmo que vazio, pois não teria mais uma força a golpear. “*Vers une musique informelle*” seria então uma proposta estética formulada por Adorno, uma tentativa de ir além do conceito de música nova em direção ao ideal de música informal. Assim, o termo não teria o tom pejorativo, pela linguagem de Adorno, pois não seria permeado pelo sentido de música “sem forma”, “simples” ou “popular”. O termo seria uma busca por definir uma música emancipada em relação as leis, padrões, e todas as formas que são externas ou abstratas em relação à própria música (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

A proposta de realizar um tratado estético e ideal para a música é explícita no texto de Adorno (1992), uma vez que ele afirma ter cunhado o termo *musique informelle*, do francês como gratidão em relação à nação cuja tradição de vanguarda é sinônima à coragem em produzir manifestos. Em contraste à aversão aos ismos em arte, Adorno considerava os slogans como uma necessidade daquele momento musical.

A música informal, segundo Adorno (1992) já havia sido uma possibilidade real por volta de 1910, através de Schönberg (*Erwartung, Die glückliche Hand e Herzgewäsche*) e Stravinsky, (*Three Poems from The Japanese*). Obras que já teriam conseguido produzir uma

articulação musical bastante singular em relação às formas musicais tradicionais colapsadas pela diluição do sistema tonal. O ideal estético da música informal deveria retomar a ideia desafiadora de uma liberdade irrestrita, sem ser uma repetição do estilo dessas obras já esboçadas por Schönberg e Stravinsky.

Um enfrentamento ao desafio composicional de fazer uma música sem um sistema escora estava resultando para Adorno, numa incapacidade dos compositores expressarem sua subjetividade frente aos novos esquemas e elucubrações composicionais: a crítica de Adorno se dá principalmente em relação à busca por maior sistematização e ordem já iniciada pelo dodecafonismo, de Schönberg e intensificada pelo serialismo de Boulez e Stockhausen. Essa busca por maior sistematização e ortodoxia permitia que cada compositor elaborasse um sistema para cada uma de suas obras. Adorno considerava isso uma liberdade apenas aparente, pois em vez de soltar as amarras há tanto presas, cada compositor teria retomado o cerceamento mesmo que através de uma nova roupagem. Adorno considerava isso como um outro modo de tonalismo (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

Tonalismo é compreendido de modo mais amplo por Adorno que alarga o conceito a todo modo de hierarquização dos parâmetros musicais. As abordagens sistêmicas e demais ortodoxas através do dodecafonismo ou do serialismo, ao invés de realmente ocasionarem uma ruptura com o tonalismo cada vez mais o enraizava (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

Essa compreensão leva Adorno a afirmar que a rítmica e a estrutura métrica da música teria permanecido mesmo dentro dos limites da tonalidade. Até mesmo o trabalho temático, no sentido mais amplo, podia exibir um aspecto tonal. Desse modo, Adorno considera que o significado e a grandeza das obras compostas antes da Primeira Guerra Mundial, isto é, os exemplos citados de Schönberg e Stravinsky não se separavam de seu próprio caráter ilógico. Ele fundamenta seu argumento em Schenker que estava correto em afirmar que com Wagner, pela primeira vez, a função de criação da forma do idioma musical foi erodida pelo processo de evolução do material musical. Schenker teria o mérito de demonstrar a constitutiva importância das relações tonais, compreendendo-as num sentido mais amplo, para a forma concreta de uma composição. O que Schenker não teria percebido foi o fato de que o idioma tonal não apenas "compõe" mecanicamente, como se tivesse vontade própria, mas que realmente podia obstruir a concepção específica do compositor no momento em que a unidade clássica desapareceu com a dissolução do sistema (ADORNO, 1992). Aferimos assim que a singularidade defendida na ideia adorniana de música informal

teria que dar conta também de um caráter ilógico. O conceito de tonalidade referenciado por Adorno pode ser melhor sistematizado assim:

Por conseguinte, tonalidade pode ser amplamente concebida como um sistema formal em que o conteúdo de altura é funcionalmente relacionado a uma específica classe de alturas ou complexo de classe de alturas, sempre pré-estabilizadas e pré-condicionadas, como uma base estrutural em algum nível compreensível de percepção. A seguinte definição de tonalidade é aplicável não somente ao “período tonal”, em que as convenções mais familiares da função tonal são praticadas, mas também na modalidade anterior e nas mais recentes aplicações tonais (BERRY, p. 27 apud CUPANI, A; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, p. 58, 2008)

No classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven, por exemplo, o material compreendia não apenas a tonalidade, o sistema de ajuste temperado e a possibilidade de modulação através do círculo completo de quintas, mas também incluíam inúmeros componentes idiomáticos que se somavam à linguagem musical da época. Assim, Adorno considera que a música opera dentro da linguagem, e não através dela. Mesmo formas típicas, como a sonata, o rondó, a variação ou formas sintáticas como os antecedentes e consequentes, foram em grande parte dadas a priori, em vez de formas ativamente escolhidas (ADORNO, 1992).

Essa compreensão alargada do tonalismo resultou na crítica a técnica clássica das doze notas, pois a estrutura rítmica e métrica permaneceram tonais no sentido mais amplo mesmo após a abolição da tonalidade. Assim, seria essencial para o ideal de uma música informal que uma experiência menos abstrata devia se tornar ato composicional. Adorno considerava que um ouvido consciente de si mesmo, devia resistir não apenas à simetria tonal, mas também aos seus derivados mais sublimes. A predominância abstrata manteve o pulso, o tempo forte e a retenção negativa na síncope (Ibidem).

A crítica é alargada em relação à música serial, pois apesar da música serial não dever ser considerada apenas como antítese da composição temática ela surgiu da totalidade da música motívica, assim sendo não entrava em contradição profunda com a ideia de tema, pois estendeu esse princípio temático aos outros parâmetros do som como timbre, intensidade e duração (Ibidem).

O controle do serialismo integral foi considerado excessivo por Adorno, uma vez que era capaz de retirar grande parte das influências extramusicais na elaboração da obra, até mesmo a subjetividade do compositor. Essa objetivação excessiva resultaria numa suposta auto composição da obra musical e a retirada subjetiva se constituiria como falsa: o

compositor nunca poderia estar ausente de sua obra (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

Outro resultado imanente do procedimento serial seria a estaticidade, pois as alturas, intensidades, dinâmicas, durações, articulações e modos de ataque já haviam sido pré-concebidos. Na composição serial a unidade total é considerada como um fato, como uma realidade imediata. Na música temática/motívica, a unidade é definida progressivamente como um processo a ser revelado. (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

A condição estática da música é restrita a escrita, pois enquanto acontecimento a música é articulação e processo. Adorno considera que tal como a linguagem, a palavra, em que há contradição entre o estado escrito congelado e o estado fluido da fala, a música compartilha a ambiguidade de ser uma arte de desenvolvimento, mesmo que não pretenda oferecer qualquer outra realidade que a sua própria. O que é fixado no significante e está realmente lá, aparece em termos de seu significado, como processo. Desse modo, a condição estática seria uma ilusão, uma tentativa de tornar estático em sua forma acústica o que sempre foi estático na sua forma escrita (ADORNO, 1992).

A compreensão adorniana de música enquanto articulação é altamente crítica e considera que reduzir essa arte a condição de timbre ou a nota algo individualista e desprovido de relações dinâmicas que interajam com a audição (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008). Afirma ainda que a ênfase na ideia de sonoridade, isto é, música enquanto som, um sinal de diletante. Interessante, que Adorno vincula essa possibilidade da compreensão da música enquanto redução à nota um impulso já inerente à técnica dos doze sons, principalmente com Webern. Ele considera que um dos impulsos cruciais da técnica dos doze sons, confirmados na publicação póstuma das palestras de Webern foi à proibição de repetir qualquer nota antes de todas as outras aparecerem. Curioso é o fato de um trabalho como *as 6 Bagatellen*, de Webern para Quarteto de cordas, Opus 9, obedecer esta injunção mais puramente e mais rigorosamente do que qualquer coisa que veio mais tarde ainda não incorporar os princípios do dodecafonismo (ADORNO, 1992).

Adorno considera que Schönberg não partilhava dessa compreensão, pois entendia o dodecafonismo como um método de composição musical de articulação das doze notas, uma com as outras. O serialismo integral foi uma rebelião contra esse princípio (ADORNO, 1992).

Para Adorno, música é articulação do material, ele tem uma concepção sistêmica da arte. A diluição do sistema tonal trouxe problemas em relação aos modos de articulação. Ele recusa a ideia de que música é som afirmando que a música deve adquirir uma força temática. Esse caráter articulador da arte, de autêntico objeto organizado leva Adorno a compará-la a

um organismo vivo em que há a relação das partes com o todo, apesar de admitir que o ideal de uma organização total seja algo como impossível. Entretanto, Adorno considera que a arte não pode ser considerada uma coisa autônoma em si. O caráter orgânico leva a arte a se distanciar do artefato, da obra que na verdade é. “Em música, o ideal orgânico seria uma rejeição do mecânico” (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008, p. 64). Afinal, quanto mais perfeito como um artefato, menos a música afirma ser um. A nova música seria vítima dessa antinomia mesmo que tentasse escapar dela (ADORNO, 1992).

A nova música concebendo a arte como um artefato na tentativa de tirar a ilusão do orgânico, tornava necessário eliminar sem qualquer sentimentalismo todo vestígio do orgânico que não se origina no seu princípio de artifício, de uma organização completa (ADORNO, 1992)

Para a música, o ideal orgânico consistia numa rejeição do mecânico. “Seria o processo concreto de uma crescente unidade das partes ao todo e não a sua submissão a um conceito abstrato supremo, junto com a justaposição das partes. Mas esse processo de concretização nunca pode ser garantido pelo material sozinho” (ADORNO, 1992, p. 307). Isso implica que é a intervenção do sujeito é requerida por Adorno, o sujeito deveria tornar-se parte integrante do organismo, algo que o próprio organismo proclama. Para Adorno, o futuro da música dependia disso: do passado, pois esse ideal orgânico pode exemplificar-se em Wagner, na sua ópera *Tristão e Isolda* que teria conseguido uma unidade quase perfeita entre sujeito (trabalho subjetivo), ganho musical e relação com o material (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

Essa inerência do sujeito à obra coaduna com a visão sociológica de Adorno que percebe na música a mesma relação de dominação e ordem existente na sociedade (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008). Segundo Adorno, o que teria parado o desenvolvimento do "estilo musical livre", onde já estava inerente os princípios estéticos da música informal defendidos por Adorno em obras como *Erwartung*, *Die glückliche Hand* e *Herzgewäsche* de Schönberg, foram fatores sociológicos e ideológicos que o autor afere do trecho de uma carta escrita por Schönberg:

Há muito tempo eu queria escrever um oratório sobre o seguinte assunto: o homem moderno, tendo passado por materialismo, socialismo e anarquismo, tendo sido ateu, mas ainda mantendo os vestígios de sua antiga fé (sob a forma de superstição), luta com Deus, mas finalmente consegue encontrar Deus e tornar-se religioso. Ele aprendeu a orar (Arnold Schönberg, *Briefe*, selected and edited by Erwin Stein, Mainz 1958, p. 31 apud Adorno, 1992, p. 274)

Adorno considera que nessa citação, Schönberg, clama pela necessidade de retornar à autoridade teológica, combinada com uma renúncia do radicalismo político. Através disso, Adorno argumenta pela necessidade de ordem através da criação do dodecafonismo. Adorno considera a música como um reflexo direto da política, na impossibilidade de se constituir como uma esfera autônoma em relação ao sujeito e a sociedade.

Para Adorno, um dos compositores mais significativos direcionados à música informal era John Cage. Cage era informal por protestar contra a complexidade da música em direção ao domínio e controle da natureza, além de permitir uma liberdade incomparável na composição de suas músicas. Adorno considera a música de Cage como música de protesto, que atirava cultura na cara das pessoas (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008).

Entretanto, Adorno considera que em comum com o serialismo Cage enfatizava a nota, isto é, concebia-a enquanto desarticulação possível, apesar de não procurar controle através de uma abordagem sistêmica. Ele percebe que o envolvimento de Cage com o zen budismo o fazia atribuir poderes metafísicos à nota que estaria liberta de toda bagagem superestrutural, isto é, cultural, ideológica, simbólica, política (ADORNO, 1992). Uma vez que o conceito de superestrutura utilizado por Adorno se ancora na teoria marxista, ele concebe essas esferas culturais da vida humana como não separadas da infraestrutura, isto é, economia, relações de trabalho. Lembramos que para Marx cultura é modificação da natureza pelo homem, portanto, trabalho.

Cage teria erradicado todos os topoi, todos os pontos de partida para argumentação comum, toda a possibilidade de acordo, sem entrar em luta por um ideal subjetivo e orgânico, sem ficar em luto por isso, ao contrário dos serialistas. Adorno afirma que Cage destruiu a superestrutura e passou a extrair o material acústico básico da própria nota, do acaso, ou da teoria da probabilidade. (ADORNO, 1992).

Adorno é irônico em relação a Cage, que não representaria o ideal de música informal, pois as obras de Cage, “como uma piada, lançam cultura nas caras das pessoas, um destino que a cultura e as pessoas merecem. A piada apenas se torna azeda quando atrai uma metafísica exótica e astuta e acaba tornando-se uma versão exagerada do próprio positivismo que se propôs a denunciar” (ADORNO, 1992, p. 317). Isto é, a nota concebida como uma propriedade acústica separada de seu caráter social, ideológico e simbólico, implicaria em neutralidade, uma das características fundamentais do positivismo. Descartar a anti-arte como cabaré e o humor pretensioso são um erro tão grande quanto celebrá-la, segundo Adorno.

Adorno afirma que a obra de Cage não se protege da reificação, uma vez que ao eliminar a subjetividade pode ser identificada cada vez mais com uma coisa inanimada, a nota “acusticamente neutra”, um objeto ideologicamente automatizado das relações sociais de produção, tal como a mercadoria: uma alienação. O conceito de reificação remonta ao marxismo de Georg Lukács (1989) e é também recorrente no teórico da escola de Frankfurt. Desse modo, para Adorno, a indeterminação das obras de Cage conseguida através da aleatoriedade não possui sentido algum. Por não serem fruto de um *métier* composicional, Adorno considera que essas obras “podem ser facilmente relegada a acessos de loucura ou incorporadas pela indústria na medida em que parecem denotar uma falta de domínio de escrita por parte do compositor.” (CUPANI, A.; MALOUCAZE, G. G.; MANNIS, G, 2008, p. 65).

Adorno considera que Boulez era o maior representante do *métier* da música nova. No ideal estético de uma música informal a ideia de *métier* era uma proteção em relação à perda de significado. Entretanto, a obra de arte seria um elemento de ação na música informal, algo que deve ser produzido, em vez de apenas copiado (ADORNO, 1992).

A ilusão estética não pode ser erradicada da arte. Mesmo a arte sem ilusão não seria diretamente idêntica à realidade empírica. A ilusão sobrevive mesmo quando não deseja mais ser algo diferente do que é. O elemento da realidade na arte não é idêntico à ilusão e à decepção no mau sentido. Em outras palavras, mesmo o significado negado ainda é significado. Não é traduzível em fatos, pois toda obra de arte é sempre mais do que ela própria. Isso é confirmado pelo fato de que mesmo os trabalhos em que todas as interconexões foram tão rigorosamente eliminadas como no Concerto para Piano da Cage, crie novos significados em virtude desse rigor (ADORNO, 1992, p. 317).

Para Adorno, música é linguagem, articulação, e mesmo se concebida de modo aleatório, os sons são permeados pelas cargas sociais, ideológicas e simbólicas: pelas relações sociais. Ele considera o projeto de Cage impossível. “No que diz respeito à factualidade excessiva, os elementos objetivados da arte, aqueles que, por assim dizer, se congelaram nas coisas, voltam ao sujeito quanto ao seu correlativo objetivo” (ADORNO, 1992, p. 317). Desse modo, para Adorno, a mediação subjetiva parece ser um componente inextinguível da objetificação estética. O silêncio de Cage é interpretado pelo pensamento adorniano como uma limitação da arte que proclamava os limites da política.

Ao imputar a Cage uma atitude que flutuava entre o imediatismo puro e a atribuição de poderes metafísicos à música, Adorno o localizou exatamente na mesma encruzilhada da magia e positivismo em que ele havia criticado Walter Benjamin. A sugestão de Adorno para ambos, Cage e Benjamin foi muito parecida: "mais dialética". (JOSEPH, 1997, p.90).

Para Adorno, a incapacidade de formar o material dialeticamente, seja como crítico ou compositor residia numa aniquilação do ego pelas forças de razão instrumental e da indústria cultural (JOSEPH, 1997). “Os compositores preferem ficar a deriva e se abster de intervir, na esperança que, não seria Webern falando, mas a música em si mesma”. (ADORNO, 1992, p. 283).

Adorno (1992) considerava o projeto de Cage como uma retomada ineficaz do dadaísmo, uma vez que o dadaísmo ao subverter a linguagem articulada tinha algo de político. O julgamento de Adorno em relação à Cage era uma extensão do que ele considerava uma neutralidade histórica da vanguarda estética (JOSEPH, 1997).

Entretanto, Cage era consciente das relações de aproximação e de distância existentes entre suas ideias e as do dadaísmo (JOSEPH, 1997). "Existe uma conexão possível entre os dois, mas nem Dada nem Zen são fixos tangíveis. Eles mudam, e de maneiras bem diferentes em diferentes lugares e tempos, revigoram ações. O Dada dos anos vinte é agora, com exceção do trabalho de Marcel Duchamp, apenas arte” (CAGE, 1993, p. 79 apud JOSEPH, 1997, p 91).

Joseph (1997) considera que Cage tinha uma compreensão sobre o espaço, sobre o vazio, diferente do Dada, muito mais próxima da arquitetura moderna. O objetivo de Cage de colapsar a arte na vida é muito distante do ideal adorniano. Não era uma fé renovada na facticidade transgressiva do pronto e feito não assistido, mas sim uma investigação sobre as modalidades de transparência que aproximou Duchamp de Mies van der Rohe. Cage era fascinado com obras de Duchamp, como O grande vidro (1912 a 1923). Esses projetos tinham em comum o fato da atenção poder se deslocar para qualquer lugar. Assim, a distinção entre arte e vida produz um tipo de silêncio a partir do próprio trabalho.

Joseph (1997) considera um engano argumentar que a interpretação de Cage sobre a arquitetura de Mies foi motivada por uma aceitação acrítica da existência urbana moderna. Se Cage não tinha interesse em formar dispositivos estéticos para revelar as estruturas de um caos de modernidade, sua aversão à cidade e à cultura comercial era motivada, não por um excesso de irracionalidade, mas por uma escassez dela. As ideias de Cage nos ajudam a compreender, possivelmente se não de uma maneira melhor, ao menos diferente das de seus predecessores dadaístas, que já havia uma lógica rígida para a forma da existência moderna: “uma que tinha pouco a ver com o caos, mas sim tinha tudo a ver com a repetição” (JOSEPH, 1997, p.95).

Joseph (1997) faz uma interessante interpretação, menos binária e mais polivalente que trás uma aproximação possível entre as ideias de Adorno e as de Cage. Pois a

compreensão de Adorno e Horkheimer (1985) inerente à Dialética do Esclarecimento é que a modernidade com o advento do capitalismo articula um sistema uniforme onde a relação entre o todo e as partes consegue coesão e produz padronização dos gostos estéticos e das subjetividades através do cinema, rádio e televisão: da Indústria Cultural.

Vimos que Adorno percebia o caráter sistêmico do serialismo, ao mesmo tempo que contraditório, pois afirmava que nada podia ser repetido, mas uma vez que tudo é derivado de uma coisa, absolutamente tudo é repetição.

Entretanto, um ponto de desacordo é que Cage não podia aceitar repensar a dialética e incorporá-la na própria estrutura organizacional, pois a interpenetração entre as coisas a partir de seus próprios centros está mais próxima de uma realidade velada dialógica, de um terceiro excluído, do que de um raciocínio binário dialético onde dois pólos em oposição geraria uma síntese: um estado congelado depois de articulado. Cage considerava que a música assim como a vida era fluxo.

No artigo *Seridamente Vírgula*, contido no livro *De segunda a um ano*, Cage afirmou que:

A coisa mais ofensiva na série é a noção de que ela é o princípio do qual todos os acontecimentos fluem (seria perfeitamente aceitável que uma série entrasse numa situação de campo). Mas a predição da série iguala a harmonia, iguala à mente do homem (imutável, usada como obstáculo, não como um componente fluido, aberto dos dois lados)!” (CAGE, 2013, p. 28).

Enfim, concordamos com Joseph (1997) que no paradigma cageano dada a falta de qualquer possível espaço autônomo ou semi-autônomo de distanciamento crítico e subjetivo, a transformação ocorre no nível de percepção e não da cognição, em estado de fluidez. Para este fim, o objetivo da estética de Cage não era compreender as estruturas regulatórias da formação social, como na escola de Frankfurt, mas antes esquecê-los.

3.10. A INUTILIDADE DO SILÊNCIO

“A respeito do fazer necessário e inútil ou do silêncio”, de Gilvan Fogel é um acontecimento, uma possibilidade de abertura proporcionada pela obra de arte, pela coisa, a partir de uma perspectiva heideggeriana.

Fogel parte da seguinte anotação contida em *Diários*, do pintor Paul Klee (1879-1940), na página datada de 14 de abril de 1914: “Agora largo o trabalho, deixo-o de lado. Algo atravessa-me tão profunda e tão docemente – sinto isto e, sem nenhuma aplicação,

torno-me absolutamente certo, seguro. A cor me tem. Não preciso mais correr pressuroso atrás dela. Ela me tem para sempre – sei disso. É este o sentido da hora feliz: eu e a cor somos um. Sou pintor” (FOGEL, 1996, p. 41).

Ele se serve desta anotação de Paul Klee para caracterizar um homem de silêncio – de silêncio e de solidão. O cerne de sua “tese” é: “um homem de silêncio é um homem de ocupação, de tarefa própria, isto é, absolutamente necessária – por isso, *inútil*” (FOGEL, 1996, p. 41). Mais do que um homem que tem, ou desempenha tal tarefa, o homem de silêncio e de solidão *é* essa tarefa, “cheio de submissão e de coerção à necessidade” (FOGEL, 1996, p. 41).

Desse modo, Fogel considera o silêncio como a (...) “metalurgia da liberdade – forja do próprio. Como lugar do real” (FOGEL, 1996, p. 41).

O *agora* de Klee é a abertura irrevogável ao *começo* da tarefa de pintar: começo, fundação, instauração. Fogel cita uma outra anotação de Klee, datada de 1906, em que o pintor escreveu: “Sempre fui onde começo é”. Assim Fogel considera:

Agora, sim, pintar impõe-se como a necessidade da liberdade no movimento de realização, i.é, de liberação de uma identidade – melhor, de um próprio. E isto é fazer-se, a poética, que é escuta, de um grande silêncio. O lugar, o âmbito, que é transcendência, é silêncio. Silêncio e solidão (FOGEL, 1996, p. 42).

Esse *agora* fundante é o começo do não trabalho. O tempo do trabalho para Klee é “antes”, passado de grande trabalho, de busca e perseguição: “correr pressuroso atrás dela”, da cor.

Fogel considera que:

Esta busca incansável, este trabalho disciplinado, até mesmo obsessivo – a “aplicação” – é condição para, em alguma hora, chegar a deixar este mesmo trabalho, esta mesma disciplina até obsessiva, de lado e, assim, sem correria, sem pressurosidade (“sem o suor da testa”), sentir que é ele, ou melhor, ela, a coisa buscada, que vem para junto e, por fim, pode e precisa dizer: “Eu e a cor somos um. Sou pintor”. A Busca, a corrida obcecada, faz parte, portanto do caminho. Na verdade, quando alguém assim se lança numa tal busca, ele só o faz porque já está na desconfiança, na entre – e ante – visão da ‘coisa’, já guiado e determinado por ela. Só por isso poderá dar-se, acontecer o encontro (FOGEL, 1996, p. 42).

Entrar na *experiência* da ‘coisa’, é ir ao encontro dela à medida que já se é levado por ela e se deixa estar por ela tomado. Desse modo, já se está determinado pela coisa, à sua escuta e à sua mercê (Ibidem, 1996).

É digno de nota e estímulo o que Fogel quer dizer com “escutar”:

Escutar quer dizer: ser e estar disposto, segundo o modo de ser da própria coisa – afinado, afeiçoado com ela. Ainda: ser e estar numa disposição de acolhimento do ritmo, do pulso, da cadência, das modulações e reverberações da ‘coisa’. Enfim, “escuta”, que é corpo se fazendo corpo, é sintonização, é sincronização, simpatia e, por tudo isto, *participação vital*. É assim, por esta via, que se faz, que cresce, isto é, que se intensifica e se evidencia Vida. Espírito. Clareza. Nitidez. Evidência. Certeza de ser, segurança de querer. Aí e assim um homem se faz inteiro, maciço, inteiriço e inteiriçado (FOGEL, 1996, p. 43).

A “coisa”, no caso do texto de Fogel é a cor. Em Cage é o som.

Ao se questionar sobre o que é pintura e o que é a cor, Fogel afirma que pintura é o pintar. Para ele pintar é verbo e só verbo. E o que é verbo: “Um modo de ser é um poder-ser, ou seja, uma possibilidade do viver, do existir, que vem a ser à medida que, na e pela ação, se faz.” (Ibidem, p. 43). Desse modo, a pintura seria um “poder-ser”, o “vir-a-ser”, ou o “fazer-se de cor”, “não há cor fora do pintar, ou seja, o pintar e a “coração” da cor, são um e o mesmo ato, um e o mesmo gesto: enfim, o mesmo *instante*” (Ibidem, 1996, p. 43).

Interessante salientar que a cor, para Fogel (1996), a cor se fazendo cor tem uma lei própria, um modo próprio de ser que é evidenciado em seu movimento de vir a ser, no crescimento de sua própria identidade. Klee é tomado pela cor, ela o transpassa, o atravessa a partir da própria experiência.

Para Fogel (1996) a anotação de Klee descreve uma “hora”, o “tempo”. Mas esse tempo não é mensurável, não é cronometrado, é um tempo de abertura ao possível, do “instante de um começo”, ou de um “começo que é instante”. Esse instante é um instante fundante, um instante de instauração, de nascimento.

“Não do que é fixado e datado no “registro de nascimento”, mas de nascimento enquanto e como a eclosão de uma tarefa, de uma ocupação, enquanto e como *participação na ação*, que é este poder-ser que emerge e se instaura”(FOGEL, 1996, p. 45).

Então, a anotação de Klee fala de um instante de nascimento, do nascimento de um artista, ou conforme afirma Fogel *do ressurgimento (do re-nascimento)* da arte. Fogel considera este instante como o “relevar-se da *possibilidade enquanto tal* ou *nela mesma*. Esse instante possível é visível na experiência e o próprio tempo se faz ação (Ibidem, p. 45). Fogel considera:

O tempo, que é o nome da cadência ou do ritmo do movimento da ação de poder-ser, não aparece como, por exemplo, momentos ou “agoras” criados por mim ou ainda sucessão ‘objetiva’ e ‘desinteressada’ igualmente de momentos ou ‘agoras’, mas como um vir do instante (= “Kairós”) sobre o instante, ou seja, o tempo é a tessitura da repetição alterante, diversificante de *instante sobre instante*. É, portanto, uma estrutura de *vir* sobre, de

sobrevir ou de *sobrevivência*. Então, o “para sempre” é todo o tempo possível, a saber, a sempiternidade de tempo se fazendo tempo, como o sobre-vir, como a sobrevivência de começo, isto é, de *cor-sobre-cor* (FOGEL, 1996, p. 46).

Tal instante de ação necessária é o de “liberdade para a morte”, um poder de liberação do próprio através da dinâmica de todo real possível. Este poder-ser é ditado pela necessidade de liberação do próprio ou da identidade a partir do atravessamento da experiência (Ibidem, p. 47).

Uma vez que a ação não tem sentido fora do próprio movimento, portanto, fora da própria ação ela é *inútil*. Fogel quer dizer que é ação que não coloca fim ou meta fora dela própria e desse modo não é espera, nem precisa de gratificação ou recompensa.

Tal movimento ou tal ação, *desobrigada* de buscar ou esperar algum fim ou algum sentido fora de si mesma; *desatada* de toda e qualquer meta ou propósito *fora* de si mesma; *desatada* de toda e qualquer meta ou propósito *fora* ou além de si – tal ação constitui o princípio ou fundamento da ideia, por um lado, de identidade e, por outro, de *jogo*. Tal ação é, pura e simplesmente, *jogo*. A ação inútil e necessária – só ela – é lúdica. É ação que brota de si e para si e, assim, nasce e cresce de si mesma para si mesma, auto-expondo-se no *aparecer como obra*, nisso ou naquilo, disso ou daquilo (FOGEL, 1996, p. 47).

O instante possível de liberdade é o de vida não dada, vida a se fazer no começo, um começo de ser ou não ser, uma vez que: “Ser assim é ser no sentido, quer dizer na determinação, da possibilidade de *também não ser, caso não faça vir a ser tal possibilidade*” (FOGEL, 1996, p. 47). É isso que Fogel considera o *ser na e para a morte*, o ser aberto ou livre para a possibilidade de deixar de ser ou ser sempre no *limiar*.

A partir do personagem Marciano de *São Bernardo*, obra de Graciliano Ramos, Fogel caracteriza “um molambo”, um homem que nem vive e nem morre. Marciano é um tratador de animais, da propriedade de Paulo Honório. Tal proprietário lida com Marciano “no grito” o que faz com que sua mulher, Madalena, dele próprio se apiede. A partir da interpretação de um diálogo entre Paulo Honório e Madalena, em que o fazendeiro defende que Marciano é um molambo enquanto Madalena afirma que ele o é em decorrência das humilhações de Paulo Honório, Fogel define o ‘nascido’. Nascer não seria um registro de nascimento, mas um abrir-se à uma identidade, para uma ocupação ou tarefa radical (Ibidem, p. 49).

Após caracterizar o que seria um homem de silêncio e solidão, aquele de ocupação necessária e inútil, sem nenhum fim, meta ou sentido fora da própria ação, Fogel considera

que o silêncio é este meio, este elemento, médium. É o modo de ser da ação necessária enquanto “destinação e estória de liberdade para a morte”. Ele continua:

E tal modo de ser é a insistência da ressonância de silêncio porque *este* modo de ser, que fala pela forma de todo e qualquer modo possível de ser (os “verbos” do existir), é aquilo que, *desde fora*, se mostra como o incontornável, o inabarcável, isto é, o irrepreensável e, por isso, o incontornável, o insubmissível. Enfim, é silêncio, porque a insistência de tal ressonância se evidencia como a vigência da *transcendência*. É o transcendente enquanto tal – porque é o vir-a-ser ou o realizar-se da possibilidade ou sempre, de uma possibilidade de ser. O silêncio se faz como escuta, quer dizer, como abandono atento, como entrega cuidadosamente a isto que, assim, nesta e desde esta participação, se faz ação, atividade, uma vez que tal transcendência é em si e por si mesma *ação, atividade*, isto é, auto-exposição, fazer-se e aparecer desde si (FOGEL, 1996, p. 51).

Fogel considera o silêncio afastado de toda e qualquer conotação intimista e subjetivista. O homem de silêncio é “o homem de escuta e de obediência à voz impositiva de transcendência. O homem, o tipo criador, de criação”. Para esse homem criador o eu deve ser esquecido e desaprendido, uma vez que o eu é o que se coisi-ficou da ação. Por isso esse homem de silêncio não se constitui como obediência a um eu, mas a transcendência (Ibidem, p. 52).

O homem de silêncio é desde o limite, ele não pretende o ilimitado, a sanha. A partir da experiência do limite como lugar de ser se dá a ação liberta e contingente para a morte. Assim sendo, o silêncio “é mesmo metalurgia do próprio, da identidade. Forja da liberdade. Lugar, o único lugar do real” (Ibidem, p. 56).

Tal como a cor de Klee, ouvir o silêncio é condição de disciplina ao momento do acontecimento dos sons que se interpenetram no espaço. Eu não sou o centro desse espaço, assim como os outros acontecimentos sou o espaço. Essa disciplina não é racionalizadora, na medida em que nos é impedido o total controle do que se escutar, uma vez que não somos o centro. Nesse sentido, a articulação adorniana é mais controladora do que a “inutilidade” de Cage. A obra de arte, no sentido que Cage a emprega é que se constitui enquanto sacrifício cultural ao selecionar os sons eleitos a configurarem o panteão da música: ao articular. Abrir-se ao silêncio é condição de abertura aos sons, à coisa, isso implica uma certa necessidade de desidentificação, de não ser o ser da representação, do significante, o ser cartesiano de pensamento: não ser músico e assim ouvir outros “sons não musicais”. A coisa implica em não se estar separado do objeto, o compositor é a música, assim como Cage é um “inútil”, que trabalhou muito no passado — Cage foi aluno de Schönberg — como coisa ele é ato não

pressuroso é ato disciplinado e descompromissado. E o ouvinte? Também é ato, uma abertura a uma escuta descompromissada, que passa.

A questão que fica, é que o sujeito permeado pelo discurso, pelo simbólico, pela linguagem, pela representação e pela cultura na medida em que visa a uma comunicação, como nos ensina a retórica é um ser de intensão. Um ser que seleciona o que escutar, que move os afetos do ouvinte é um ser de identidade, que identifica, se identifica e que é identificado: uma obra de arte, no sentido que Cage a emprega. A obra de arte, a música, os compositores são sim históricos e como produto das relações sociais podem mesmo serem analisados cientificamente, assim, podemos narrar sua História: encarcerá-los. Agora, a música, enquanto coisa, enquanto som é contingência, possibilidade de abertura, pelo menos quando se está disposto a agir, quando o que ela significa ao mesmo tempo que é definidor, pouco importa. Porém, mesmo admitindo que o silêncio se constitui enquanto abertura contingente onde há uma imprevisibilidade em relação aos sons que podem ocorrer percebemos que Cage os delimita num espaço de tempo, como por exemplo quatro minutos e trinta e três segundos. Essa delimitação permite que a estrutura aconteça no fluxo de tempo, assim constituímos o vazio a partir de suas fronteiras, por isso ele está preñado de sons contingentes e isso se constitui enquanto um processo cultural de simbolização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho realizou uma comparação entre os atributos retóricos do silêncio na música barroca e a compreensão de silêncio de John Cage, no século XX. Percebemos que a importância musical do silêncio não foi inaugurada pela música contemporânea, que em nosso caso, por termos focado em Cage foi a música do século passado. No primeiro capítulo vimos que já no canto gregoriano o silêncio tinha o objetivo “de não confundir o fraseado litúrgico com a reverberação acústica dos claustros do mosteiro ou da capela” (VALENTE, 1999, p. 90). Isso já implicava uma compreensão acústica. Durante o Renascimento, o silêncio foi utilizado como elemento de estruturação, uma vez que demarcava seções ou importantes frases do texto, era utilizado para dar novas cores à homofonia, além de através da prática da *word-painting* descrevia e enfatizava as palavras cantadas (HARRIS, 2005). Desse modo, o silêncio nos madrigais renascentistas era um dos recursos expressivos de união da poesia à música. Portanto, tinha uma dimensão retórica.

Fizemos um breve histórico da retórica no pensamento filosófico da antiguidade greco-romana com o intuito de perceber que a retórica era uma arte do discurso. Desse modo, a retórica ensinava a falar bem para convencer um público e já concebia que o discurso era permeado por uma forte carga intencional (CAMERON, 2005). Vimos que o conceito de afeto contribuiu para a percepção de que a intencionalidade na oratória podia associar a retórica à música. Tanto Platão quanto Aristóteles e Quintiliano se interessavam pelo poder da música em influenciar os afetos e defendiam que modos específicos podiam influenciar os estados de espírito dos ouvintes (GATTI, 1997).

No período medieval, Boécio contribuiu para a percepção de que a música era uma disciplina matemática. Na classificação das sete artes liberais, as artes do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) ganhavam maior destaque do que as artes do *trivium* (gramática, dialética e retórica). Desse modo, o fazer especulativo era mais destacado do que a percepção sensível do fazer musical. Vale salientar, que a compreensão matemática nesse período era destituída da “neutralidade” característica da ciência moderna. Portanto, havia uma compreensão teleológica tanto da música, quanto da matemática. A maior ordem, música mundana (música das esferas) consistia num acordo entre a "harmônica" ordem de movimento das estrelas e dos planetas, a alternância das estações e organização dos elementos: essencialmente uma explanação racional do macrocosmo, apresentado através de proporções numéricas. (BARTEL, 1997).

Durante o Renascimento houve um redimensionamento das artes liberais. A retórica, inerente ao *trivium*, defendida pelos humanistas, passou a ganhar elevado destaque entre as áreas da cultura. Assim, a música, até então compreendida como uma arte matemática passou a ter uma dimensão retórica no Renascimento e isso continuou no Barroco. Desse modo, a música passou a ter maior ênfase como linguagem. A ética luterana, ao conceber a música como expressão da Palavra de Deus, constituiu-se como um importante elo entre o conceito matemático-especulativo de música da Idade Média e o redimensionamento retórico advindo com o Renascimento. Para o ideal luterano a composição musical deveria ser equivalente a um sermão através dos sons: a música deveria mover o ouvinte para a recepção da palavra falada, além de enfatizar a potência do texto (BARTEL, 1997).

O caráter edificador da música para Lutero se juntou às premissas setecentistas de orientação aristotélica de tradição retórica. Compreendida como imitação da natureza por Aristóteles, a arte deveria incitar o sujeito a Virtude, que correspondia ao fim de toda ação. Assim, a beleza implicava também em finalidade moral. Em linhas gerais, essa foi a maior orientação estético-musical da Alemanha protestante aos autores do começo do século XVIII (LUCAS, 2005).

Essa compreensão da música enquanto linguagem contribuiu para o desenvolvimento da *musica poetica*, disciplina exclusiva do barroco alemão que se constituía enquanto sistematização teórica do processo composicional através da utilização das figuras de retórica musical, *Figurenlehren*. As figuras de retórica musical se situavam no plural, uma vez que haviam definições diferentes de uma mesma figura, não havendo consenso entre os teóricos (BARTEL, 1997). Percebemos que os autores da *musica poetica* compreendiam a arte em relação estrita com a natureza. O artista, ao mesmo tempo em que tinha dom e talento, características inatas, através da educação tinha a capacidade de aperfeiçoar a natureza. Desse modo, cabia à arte elevar a natureza à sua máxima perfeição, imitando-a e aperfeiçoando-a. As paixões da alma eram o material mais rico a ser imitado. Assim a música colocava os afetos em cena de maneira educada, com decoro. Percebemos que a ideia de decoro correspondia a um ideal adaptativo, pois consistia num modo de articular o discurso através de uma oratória perfeitamente adequada ao tempo, lugar e ocasião: ofício do homem galante. Nesse sentido, a música correspondia ao ideal aristotélico de virtude edificadora do sujeito. (LUCAS, 2016). Através dessas premissas percebemos que mover os afetos dos ouvintes consistia também em contribuir na construção de um acordo, um elo agregador entre o sujeito e a sociedade. Através da música, de seus sons e silêncios o homem, ao mesmo tempo que experimentava deleite estético, ouvia os ecos de Deus ou do Rei: do absolutismo monárquico.

Dentre as diversas figuras de retórica musical as figuras de silêncio, que abordamos no segundo capítulo detinham grande importância. Na música barroca, o silêncio continuou tendo um sentido narrativo e retórico sendo um importante fator de vínculo entre o texto e a organização dos sons como música. A finalidade de mover os afetos dos ouvintes ganhou mais proeminência do que o caráter descritivo da *word-painting* renascentista. Percebemos as seguintes figuras da retórica musical que estavam vinculadas ao silêncio: *aposiopesis*, *abruptio*, *suspiratio*, *ellipsis*, *synecdoche*, *pausa*, *tmesis*, *homoiototon* e *homoioteleuton* (VILLAVICENCIO, 2011). Vimos alguns desses exemplos em Bach e Händel.

Abordamos também no segundo capítulo que durante o século XVIII, por influência do Iluminismo, o vínculo da música com a retórica começou ser suplantado pelo chamado a retratar e a estimular as emoções e sentimentos individuais (BARTEL, 1997). Isso levou o decoro a perder validade como premissa ética e artística, assim a música passou a estar mais vinculada à categoria das belas artes, a ser vista como uma disciplina estética. Desse modo, a beleza passou a ser compreendida como a capacidade de gerar prazeres sensoriais e isso não residia mais na adequação do objeto artístico às circunstâncias da observação, como era no ideal do decoro. O belo passou a ser apreendido através de um ideal de simetria interno a própria obra, isto é, a seus significantes internos. Aliado a isso, a ideia de originalidade artística tornou-se prevacente. A originalidade era apreendida através de uma categoria tomada emprestada da medicina: o “humor”, que designava as inclinações físicas naturais de cada ser humano. Portanto, a música passou a ser considerada mais como uma percepção subjetiva fruto da originalidade do que uma deliberação moral. Haydn, Mozart e Beethoven passaram a constituir os modelos clássicos por excelência em virtude dos termos de sua própria época: originalidade e genialidade (LUCAS, 2007). Percebemos, principalmente com Beethoven, a capacidade da música ser pensada a partir de seus significantes internos, como um desenvolvimento da forma, de sua própria linguagem. Isso se constituiu enquanto relativo silenciamento em relação aos significantes externos (NESTROVSKY, 1998). Entretanto, vimos que esse silenciamento não era absoluto, uma vez que a música de Beethoven também se vinculou à expressão do texto: possuindo uma dimensão retórica tanto na música vocal quanto na música instrumental (COOPER, 2011).

Compreendemos que esse desenvolvimento da música em relação a uma linguagem própria, apontado por Netrovsky (1998) a partir do exemplo de Beethoven, como um processo de institucionalização de um campo artístico, esfera relativamente autônoma em relação aos outros campos de produção simbólica, característica inerente da modernidade (BOURDIEU, 1989).

No terceiro capítulo, investigamos a compreensão de silêncio proposta por John Cage, a partir de Heller (2011) que distinguiu três perspectivas: 1) (1930 – 1940) silêncio como oposição ao som, silêncio retórico; 2) (1950 – 1960) não há silêncio, apenas sons intencionais e sons não intencionais que se interpenetram; 3) (1950 - 1992) silêncio transcendental que não é da ordem da substância nem do ente.

Vimos a partir da interpretação de *Defense of Satie*, escrito por Cage em 1948, que o compositor compreendia que o silêncio não podia ser ouvido em termos de altura, ou harmonia, mas em comprimento de tempo. Cage argumenta que extraiu essa verdade a partir dos trabalhos de Satie e Webern, que estruturavam seus trabalhos a partir de comprimentos de tempo, pelo ritmo e duração das frases, portanto, de modo diferente de Beethoven que os estruturava através da harmonia (CAGE, 1993). Percebemos que a compreensão cageana do silêncio enquanto parâmetro de duração, presença-ausência de som não é oposta a compreensão da música enquanto linguagem, característica humana simbólica de articulação (LACAN, 1995). Afirmando que com a dissolução da tonalidade, não há mais acordo existente na música contemporânea e assim cada compositor possui diferentes modos de articular o material sonoro, Cage compreendia a música como linguagem. Nesse sentido, a oposição de Cage em relação à Beethoven pela ênfase na harmonia e não no ritmo é relativa, pois são maneiras diferentes de tratar o material sonoro que de modo articulado se torna discurso: retórica.

Interpretamos esse primeiro modo de Cage conceber o silêncio como oposição ao som partindo da compreensão de Durand (1998) sobre a lógica binária inerente ao racionalismo ocidental, que a partir do socratismo desenvolveu um método de verdade baseado em dois valores: verdadeiro e falso. Assim, o acesso à verdade se daria a partir da experiência dos fatos, das certezas da lógica e da dialética, que consiste num raciocínio binário, onde há a exclusão de um terceiro excluído. Desse modo, som e silêncio seriam pares dialéticos em oposição. No silêncio, altura, timbre e intensidade não seriam parâmetros possíveis. O som seria o terceiro excluído do silêncio.

Com *Experimental Music*, texto de 1957, vimos que Cage afirmava ter se tornado um ouvinte e a música algo para ouvir. Assim, nesse novo modo de perceber a música nada acontece, mas soa: o que está notado na escrita e o que não está, mas mesmo assim acontece, pois vem a ser em forma de silêncio (CAGE, 1995). Percebemos que Cage foi fortemente influenciado pela arquitetura vítrea de Mies van der Rohe, que amalgamava a construção à paisagem natural, uma vez que imagens de nuvens, árvores, ou do gramado apareciam refletidas nos vidros, além das esculturas baseadas em arames, de Richard Lippold, que

permitiam ao espectador a visão de outras coisas, além dos fios metálicos (JOSEPH, 1997). Desse modo, para Cage diferentes coisas ocupam tempo e espaço vazios, portanto os sons continuam a acontecer independente de nosso intento, o que Cage exemplificava através de sua experiência na câmara anecoica. Música passa a ser uma atividade sem propósito, uma vez que passa a ser um modo de lidar com sons. Interpretamos esse novo modo de Cage perceber o silêncio a partir das compreensões de imaginário, de Durand (1998) e de dialógica, de Morin (2005).

Percebemos com Durand (1998), que a imagem, ao não se restringir aos critérios de verdadeiro e falso, propõe uma realidade velada. Com o silêncio de Cage os sons acontecem independentes de nosso intento. Para ouvirmos, basta percebermos, isso não é uma questão de dedução analítica, há uma realidade velada no espaço e na paisagem. Com Morin (2005), compreendemos a partir da dialógica, que os pares som/silêncio não são antagônicos dialéticos, eles coexistem em uma situação de complexidade, onde os sons estão em uma situação de contingência, de incerteza e de imprevisibilidade. Desse modo, mesmo que os delimitemos enquanto música, obra de arte, sempre há o risco de alguém tossir no teatro.

Em *Compositon as process – I- Changes*, vimos que Cage inicialmente percebia a composição como uma atividade que integrava opostos, o racional e o irracional, onde o material se movimentava na continuidade do tempo e as partes se relacionavam com o todo. Assim, as combinações e sucessões dos sons estavam ou logicamente relacionadas ou arbitrariamente escolhidas. Isso se sucedeu em suas *Sonatas and Interludes*, *Construction in Metal e String Quartet*, obras que Cage afirmava ainda dialogarem com a ideia de ordem. *Music of Changes* fica numa divisão, pois ao ter seus parâmetros (altura, timbre, intensidade e duração) compostos a partir das operações de acaso, o lançamento de moedas, consistiu-se enquanto afastamento em relação às ideias de ordem. Desse modo, a mente não foi um fator regulador dos eventos. Então, o silêncio torna-se algo mais, não silêncio, mas sons, o som do ambiente. Silêncio passa a ser uma abertura para o que existe (CAGE, 1961).

Percebemos com *Indeterminacy*, que Cage (1961) tinha ampla consciência que *Music of Changes* era uma peça silenciosamente indeterminada em relação à composição, mas não quanto à performance, pois mesmo que o compositor tenha determinado a composição da peça através de operações de acaso, essas operações não estavam disponíveis na performance, já que a notação foi determinada pela partitura. Nesse texto, Cage defende que a indeterminação também se dê no momento da performance. Por isso, ele elogia *Intersection 3*, de Morton Feldman, que ao realizar uma notação gráfica determina os parâmetros de acontecimento do som através de limites amplos.

Vimos que Cage utilizava o conceito de interpenetração como modo de percepção dos acontecimentos que passam a ocorrer de modo não dualístico, pois são constituídos por uma multiplicidade de centros em estados de não obstrução e interpenetração (CAGE, 1961). Foi através do contato com o Zen Budismo que Cage tomou contato com o termo interpenetração. Os trabalhos de Cage com Merce Cunningham constituíram-se enquanto ricos exemplos do conceito, uma vez que música e dança deveriam ser complementares uma a outra, ao mesmo tempo em que capazes de se sustentarem sozinhas como seus próprios centros, numa relação de dependência e interdependência que já era inerente aos *happenings* (HELLER, 2011).

Com Eco (1971) compreendemos que muito do sucesso do Zen Budismo no Ocidente se deu pelas aproximações existentes entre as ideias da filosofia Zen e o saber científico do século XX que introduziu categorias como: descontinuidade, ambiguidade, insegurança, possibilidade e probabilidade. Percebemos também com Heller (2011) que a ideia do Zen sobre o nada, compreendido como a não-forma e não como um vazio ou ausência absoluta, traz percepções diferentes em relação à arte daquelas da cultura Ocidental. A obra de arte na cultura Oriental é mais do que um objeto artístico fruto do trabalho de um autor, ela é ato, processo, um gesto permeado de silêncio, onde os entes podem fluir sendo seus próprios centros, interpenetrando-se sem se fundirem em uma substância una (HELLER, 2011).

Percebemos com *Communication*, que John Cage ao questionar se música é comunicação coloca a obra de arte no limite. A música só pode se comunicar se for compreendida como linguagem e assim os sujeitos compartilharem seus códigos, como a harmonia e a melodia. O silêncio é um elemento de contingência, possível fator de erosão da obra de arte compreendida como uma espécie de delimitação, seleção e cerceamento cultural sobre os materiais. Então, o silêncio se constitui enquanto abertura para os elementos que não foram selecionados, mas que acontecem independentes de nosso intento. Assim, música não se constitui apenas como significado e representação, tal como as palavras que não são apenas sintaxe e semântica, mas também sons fonéticos. Fizemos um paralelo com a noção forjada por Lacan de *lalíngua*. Segundo Fari (2014), a linguagem enquanto esse Outro simbólico não existe para *lalíngua*, pois os laços entre significante e significado, por serem passíveis de desarticulação são sempre inéditos. Portanto, *lalíngua* atenta contra a ordem simbólica é causa de gozo, um concentrado de sem sentido: é ruído. Em *Communication*, Cage atenta contra a retórica, uma vez que ao admitir que a música nem sempre visa à comunicação, não procura mover a subjetividade do outro.

Vimos que 4'33", a peça mais silenciosa de Cage se constitui enquanto um marco, uma vez que data o período de inauguração da música experimental por: ser ao mesmo tempo a mais vazia das peças e a mais cheia de possibilidades; trazer a possibilidade do compositor apresentar uma partitura composta não apenas por símbolos especializados da notação musical, desse modo algo diferente de um pensamento musical é imposto à performance; ser também uma performance cênico-teatral, além de musical, já que há interpenetração entre teatro e música (NYMAN, 1999). Percebemos que por Cage almejar a experiência e não uma ideia, 4'33" não é um exemplo de arte conceitual (HELLER, 2011).

Em Ritmo Etc., texto de 1962, Cage (2003) se opôs ao projeto arquitetônico de Le Corbusier, o modulator que se baseava em uma concepção harmônica e simétrica. Cage (2003) via a harmonia como um princípio de ordenação abstrato para regular o fluxo dos sons, além de compreender que as coisas são o que são, estão em seu devido lugar, possuem seu próprio centro e tem a sua própria simetria. Assim sendo, Cage (2003) considera que não há parâmetros universais de mensuração. Até mesmo o ritmo, antes tomado como fator de estruturação musical pode ser percebido enquanto fluxo de acontecimento. Desse modo, o silêncio constitui-se enquanto abertura a um vazio prenhe de sons (CAGE, 2013).

Através da exposição do ideal estético de Adorno (1992) *musique informelle* – que consiste numa crítica a ideia de sonoridade isenta de subjetividade, seja através de um caráter sistêmico identificado pelo serialismo integral, ou através de uma concepção metafísica e transcendental a respeito da nota, identificada com a proposta de Cage – percebemos que o teórico da escola de Frankfurt defendia que música consiste em articulação do material. Nesse sentido, a música contemporânea não devia romper totalmente com o caráter temático. Entretanto, percebemos que para Adorno era impensável romper com esse caráter articulador da música porque para ele era impossível compreender o som sem sua carga social, histórica, ideológica e simbólica: sem dialética. O projeto adorninano é totalmente diferente do projeto de Cage, pois as coisas ao estarem em estado de interpenetração e não obstrução estariam, pelo nosso viés interpretativo, mais próximas de uma realidade velada imaginária (DURAND, 1998) e dialógica (MORIN, 2005) do que de um raciocínio binário onde dois polos em oposição geraria uma síntese: um estado congelado depois de articulado. Cage considerava que na música os sons acontecem. O estado da arte é o estado da vida: fluxo.

Com a contribuição da compreensão heideggeriana fenomenológica de Fogel (1996) percebemos que o silêncio está mais para a experiência do que para a representação. Desse modo, é contingência em relação ao instante inútil, uma vez que a meta não tem finalidade a não ser na própria ação. Não negamos nesse trabalho a importância de um viés histórico de

análise do silêncio, uma vez que percebemos a importância da compreensão retórica do silêncio na música barroca e nos primeiros modos de percepção de Cage. Entretanto, consideramos que através do silêncio a linguagem enquanto fator articulador encontra sempre um limite. O que está fora dos códigos delimitadores do discurso, o ruído, sempre pode adentrar através de uma fresta silenciosa. Assim, o que não é música pode vir a ser, pois com Cage percebemos que música, como a História é uma situação contingente de caos, acasos e encontros.

Entretanto, percebemos que esse silêncio que se constitui enquanto abertura para uma situação contingente em que qualquer som pode acontecer é delimitado. Compreendemos que Cage o percebia a partir de uma estrutura, de uma delimitação do espaço de tempo em que os acontecimentos podem ocorrer. Utilizando sua metáfora descrita em *Lecture on Nothing*, percebemos a vista através da janela de nossa cultura. Nesse sentido, mesmo que o som não signifique uma representação e desse modo se constitua enquanto ponto de fuga em relação à subjetividade, ao delimitarmos as fronteiras em que eles irão ocorrer contornamos o vazio: simbolizamos. Isso se constitui enquanto uma via subjetiva. Porém, mesmo com nossas delimitações de sentido, de nossas intenções, com o silêncio há abertura contingente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*; tradução, Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, 1985.

_____. *Quase uma Fantasia: essays on modern music*. Trad. Rodney Livingstone. New York: Verso, 1992. p. 249-322.

ANTUNES, Jorge. *Anáfora, Epístrofe e Poliptóton: identificação de figuras de linguagem na música eletroacústica, no âmbito da retórica e da eloquência, com base em significações do tipo "persuasão"*. Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 4.n.1, junho de 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/598>> . Acesso em: 28 mar. 2017.

_____. *Quiasmo na música eletroacústica: identificação de uma figura de construção, usada como desvio em favor da eloquência*. 2007. Disponível em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_JAntunes.pdf. Acesso em: 28 mar. 2017.

_____. *A Anadiplose Aplicada à Estrutura Musical*. *Revista Música Hodie*, [S.l.], v. 14, n. 1, nov. 2014. ISSN 1676-3939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/32865/17434>>. Acesso em: 28 mar. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5216/mh.v14i1.32865>.

_____. *A repetição e a eloquência eletroacústica*. DEBATES. UNIRIO, n. 15, p.74-81, nov. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5295/4805>> Acesso em: 28 mar. 2017.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1997.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987

BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUELOW, George J., 'The *Loci Topici* and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration', *Music Review* 27 (1966).

_____, George J. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.16, p.793-803. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. London: Wesleyan University Press, 1961.

_____. *Writer*, ed. Richard Kostelanetz, New York: Limelight Editions, 1993.

_____. *De segunda a um ano*; tradução Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMERON, Jasmin. *Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art*. In: John Williamson (Editor) *Words and Music*. Liverpool University Press, 2005.

CAMPOS, Augusto. *O Anticriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius, *A criação histórica*. Artes e ofícios, 1992. 140p.

CAZNOK, Yara Borges. *Música entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COBUSSEN, Marcel. *Silence and/in music*. Disponível em: <www.deconstruction-in-music.com/proefschrift/300_john_cage/311_silence_and_music/silence_and_music.htm>. Acesso em: 13 ago. 2014.

COOPER, Barry. *Beethoven's uses of silence*. In: *The Musical Times*, Vol. 152, No. 1914, 2011, pp. 25-43. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/23039954>> Acesso em 13 set 2016.

METZER, David. *Modern Silence*. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4, pp. 521-558, University of California Press, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2006.23.3.331>> Acesso em 28 abr 2015.

CUPANI, Alicia; MALOUCAZE, Gabriela; MANNIS, Guilherme. Considerações sobre vers une musique informelle de theodor wiesengrund. *Revista Música Hodie*, [S.l.], v. 4, n. 2, maio 2008. ISSN 1676-3939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/3935/11476>>. Acesso em: 21 fev. 2018. doi:<https://doi.org/10.5216/mh.v4i2.3935>.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIEFEL, 1998.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FARI, Pascali. *Lalíngua* In MACHADO, Ondina e RIBEIRO, Vera Lúcia Avellar, org. *Um real para o século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

FOGEL, G. L. . *A Respeito do Fazer Necessário e Inútil - Ou: do Silêncio*. In: Marcia Schuback. (Org.). *Por uma Fenomenologia do Silêncio*. Rio de Janeiro, RJ.: Sette Letras, Rio de Janeiro, RJ., 1996, v. , p. 41 - 58.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*, 1920. In: _____. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 11-75. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002

GATTI, Patrícia. A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1997.

GIANGIORGIO, Pasqualotto. *Nature and the Art of Silence in Toru Takemitsu*. In BORIO/GALLIANO *Musica che affronta il silenzio: scritti su Toru Takemitsu = Music facing up to silence: writings on Toru Takemitsu* / a cura di Gianmario Borio, Luciana Galliano. – Pavia: Pavia University Press, 2010.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2010. 480p.

JOSEPH, Branden W. Joseph John Cage and the Architecture of Silence. In: Source: October, Vol. 81 (Summer, 1997), pp. 80-104. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779020>. Acesso em 26 mai 2017.

HARRIS, Ellen, T. *Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses*. In: The Journal of Musicology, Vol. 22, No. 4, pp. 521-558, University of California Press, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.521>>. Acesso em 29 abr 2015.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage: a poética do silêncio*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2011.

LACAN, J. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LANZ, Megan R. *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto*. Tese de doutorado. University of Nevada, 2010, relatore Jennifer Grim

LUCAS, M. Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn. (tese de doutorado). UNICAMP. Campinas, SP, 2005.

_____. *Retórica e Estética na música do século XVIII*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 223-234, 2007.

_____. *O Lugar-Comum Arte-Natureza em Der Vollkommene Capellmeister : "O Mestre de Capela Perfeito", 1739, de Johann Mattheson*. Trans/Form/Ação, 39(spe), pág. 75-92, 2016. Disponível em:< <https://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732016000500006>> Acesso em 15 mar 2017.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

MACEDO, Frederico. *A Fenomenologia como ferramenta para a pesquisa em Música. Música Hodie*. Goiânia. UFG. Vol. III. Nº 1/2, p. 9 à p. 25. 2003.

METZER, David. *Modern Silence*. In: The Journal of Musicology, Vol. 22, No. 4, pp. 521-558, University of California Press, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2006.23.3.331>> Acesso em 28 abr 2015.

MILLER, Jacques- Alain. *El lugar y el lazo*. Editora Paidós, 2013

MORIN, Edgar. Educação e Complexidade: os sete saberes e outros ensaios; Maria da Conceição de Almeida, Edgar de Assis Carvalho, (orgs.) – 3. Ed. – São Paulo : Cortez : 2005.

NESTROVSKY, Arthur. *As ironias de Beethoven*. In: FILHO, Luiz Carlos Uchôa Junqueira. *Silêncio e Luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p..87-103.

NYMAN, Michael. *Experimental Music, Cage and beyond*. Edinburgh: Cambridge University Press, 1999.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991. 399p.

SILVA, William Teixeira. *Uma nova retórica para a música contemporânea*. Dissertação de mestrado. UNESP. Campinas, São Paulo, 2014.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Anablume, 1999.

VERSOLATO, J.; KERR. D. M. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 64-68

VILLAVICENCIO, C. M. *A Retórica do silêncio*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.101-109.

WACQUANT, Loïc. Mapear o Campo Artístico. In: *Sociologia: Problemas e Práticas* nº 48, 2005. Disponível em: < <http://sociologiapp.iscte.pt/fichaartigo.jsp?pkid=516>>. Acesso em: 15 jul 2015.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras , 1989.

ZAMPRONHA, Edson. *Três exemplos de retórica no discurso musical*. *Claves*, nº 2, p. 46-59, 2006. Disponível em: [file:///C:/Users/LELEDRIGO/Downloads/2716-4176-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/LELEDRIGO/Downloads/2716-4176-1-PB%20(1).pdf)

ANEXO

Esta palestra foi impressa em *Incontri Musicali*, Agosto de 1959. Há quatro compassos em cada linha e vinte linhas em cada unidade de estrutura rítmica. Há 48 unidades, cada uma contendo 48 compassos. O todo é dividido em cinco partes largas, na proporção 7, 6, 14, 7. Os quarenta e oito compassos de cada unidade também estão divididos. O texto está impresso em quatro colunas para facilitar a leitura rítmica. Cada linha é para ser lida sobre a página da esquerda para a direita, não de cima para baixo conforme as sequências das colunas. Isso não deve ser feito de modo artificial (que pode resultar da tentativa de ser muito estritamente fiel à posição da palavra na página), mas sim como o rubato, que se usa na fala cotidiana.¹⁰

DA CONFERÊNCIA SOBRE NADA

Eu estou aqui, e não há nada a dizer. Se algum de vocês quiser ir a algum lugar, pode sair a qualquer momento. O que nós re-queremos é silêncio; mas o que o silêncio requer é que eu continue falando. Dê ao pensamento a alguém um empurrão: ele cai logo; mas o q empurra e o empurrado pro-duzem esse entretenimento chamado dis-cussão. Vamos ter uma daqui a pouco? Ou, podemos de-cidir não ter uma discussão como vocês quiserem. Mas agora há silêncios e as palavras fazem, ajudam a fazer os silêncios. Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo e isto é poesia como eu quero.

(CAGE, 1961, p. 109 apud CAMPOS, 1986, p. 229)

Esse espaço de tempo está organizado. Nós não precisamos temer esses silêncios. Nós devemos amá-los. Esta é uma fala composta, por eu estar fazendo isto realmente como eu faço uma peça de música. É como um copo de leite. Nós precisamos do copo e nós precisamos do leite. Ou novamente é como um copo vazio em que a qualquer momento qualquer coisa pode ser derramada. À medida que avançamos (quem sabe?) uma ideia pode ocorrer nessa fala. Eu não tenho ideia se alguma irá ocorrer ou não. Se alguma ocorrer, deixe-a. Considere-a como algo visto momentaneamente, como se fosse de uma janela durante uma viagem. Se for pelo Kansas então, é claro, Kansas para o Arizona é mais

¹⁰ Não seguimos a disposição gráfica do texto. Nesse sentido, a sonoridade do texto está comprometida, uma vez que desrespeita as pausas e silêncios implícitos na disposição gráfica da Conferência sobre o Nada

interessante, quase tão interessante, especialmente para um novo iorquino que está interessado em tudo, além de si mesmo. Agora ele sabe que precisa do Kansas nele. O Kansas é como o nada sobre a terra e para um novo iorquino é muito refrescante (CAGE, 1961, p. 109).

É como um copo vazio, nada além de trigo, ou milho? Importa o que é? O Kansas é sobre isso: a qualquer instante, pode-se deixá-lo, e sempre que se deseja pode-se retornar a ele. Ou você pode deixá-lo para sempre e nunca mais retornar a ele, para não possuímos nada. Nossa poesia agora é a realização que não possuímos nada. Qualquer coisa, portanto, é um prazer (desde que nós não a possuímos) e assim precisamos não temer essa perda. Nós não precisamos destruir o passado ele já se foi; a qualquer momento ele pode reaparecer, parecer ser e ser o presente. Seria uma repetição? Somente se pensássemos que nós o possuíssimos, mas uma vez que não, ele está livre e nós também. A maioria das pessoas sabe sobre o futuro e quão incerto ele é (CAGE, 1961, p. 110).

O que eu estou chamando de poesia é frequentemente chamado de conteúdo. Eu mesmo a chamei de forma. É a continuidade de uma peça de música. Continuidade hoje, quando é necessária, é uma demonstração de desinteresse. Ou seja, uma prova que nosso prazer reside em não possuir nada. Cada momento presente, o que acontece. Quão diferente esse senso de forma é em relação àquilo que está vinculado à memória: temas e temas secundários; suas lutas (exposição); seu desenvolvimento; o clímax; a recapitulação (que é a crença de que alguém pode possuir sua própria casa). Mas na realidade, ao contrário do caracol, nós carregamos nossas casas conosco o que nos permite voar ou ficar, - para desfrutar cada coisa. Mas cuidado com o que é maravilhosamente bonito (lindo de tirar o fôlego), por qualquer momento o telefone pode tocar ou o avião descer num lote vazio. Uma peça para cordas, ou um por do sol, não possuímos nenhum deles, cada um age e a continuidade acontece. Nada mais que nada pode ser dito. Ouvir ou fazer isso na música não é diferente - apenas mais simples - do que viver dessa maneira. Mais simples, que é, para mim, — porque acontece que eu escrevo música (CAGE, 1961, p. 111).

Que a música é simples de fazer vem da vontade de aceitar as limitações da estrutura. A estrutura é simples porque pode ser pensada fora (ausente), calculada, medida. É uma disciplina que, aceitaram, (em troca) aceita-se o que for, mesmo aqueles raros momentos de êxtase, que, como pães de açúcar treinam cavalos, nos treinam para fazer o que fazemos. Como posso falar melhor o que é estrutura do que simplesmente falar sobre isso, essa fala que está contida dentro de um espaço de tempo de aproximadamente quarenta minutos de duração? (CAGE, 1961, p. 111).

Que quarenta minutos foram divididos em cinco grandes partes, e cada unidade da mesma forma. Subdivisão envolvendo uma raiz quadrada é a única subdivisão possível que permite a essa estrutura rítmica micro-macrocósmica que eu acho tão aceitável e aceitando. Como você vê, eu posso dizer qualquer coisa. Faz muito pouca diferença o que eu digo ou mesmo como eu digo isso. Nesse momento em particular, nós estamos passando através da quarta parte de uma unidade que é a segunda unidade na segunda grande parte dessa conversa. É um pouco como passar pelo Kansas. Esse, agora, é o fim dessa segunda unidade (CAGE, 1961, p. 112).

Agora se inicia a terceira unidade da segunda parte. Agora a segunda parte dessa terceira unidade. Agora essa terceira parte. Agora é a quarta parte (que, pelo jeito, possui o mesmo comprimento da terceira parte). Agora a quinta e última parte (CAGE, 1961, p. 112).

Vocês têm experienciado a estrutura dessa fala de um ponto de vista microcósmico. Por um ponto de vista macrocósmico estamos passando apenas pelo meio do caminho na segunda grande parte. A primeira parte foi um pouco divagante a discussão sobre o nada, a forma e continuidade, como é esse o modo que nós precisamos. Essa segunda parte é sobre estrutura: quão simples ela é, quando e porque aceitamos as suas limitações. A maioria dos discursos são cheios de ideias. Esse não tem que ter nenhuma. Mas a qualquer momento uma ideia pode ocorrer. Então podemos gostar disso (CAGE, 1961, p. 112).

Estrutura sem vida é morte. Mas vida sem estrutura é des-percebida. A vida pura se expressa ela mesma com e através da estrutura. Cada momento é absoluto, vivo e significativo. Pássaros pretos (melros) surgem de um campo fazendo um som delicioso além da comparação. Eu os ouço porque aceitei as limitações de uma conferência artística numa escola de garotas na Virgínia, as limitações me permitiam, por acaso, ouvir os pássaros pretos como eles voavam sobre e acima de nossas cabeças. Havia um calendário social e horas para o café, mas um dia eu vi um cardeal (pássaro), e no mesmo dia ouvi um pica-pau. Eu também encontrei a mais jovem reitora de faculdade norte-americana. No entanto, ela tinha renunciado, e as pessoas disseram que ela estava indo para a política. Deixe-a. Por que ela não deve? Eu também tive o prazer de ouvir um eminente crítico musical ex-clamar que ele esperava viver o suficiente para ver o fim dessa mania por Bach. Um aluno uma vez disse para mim: compreendo o que você diz sobre Beethoven e penso que concordo, mas eu tenho uma questão muito séria para perguntar a você: Como você se sente sobre Bach? Agora nós chegamos ao fim da parte sobre estrutura (CAGE, 1961, p. 113)

Contudo, me ocorreu de dizer mais sobre estrutura. Especificamente isto: Nós agora estamos iniciando a terceira parte e essa parte. Esta não é a parte sobre a estrutura. É a parte

sobre o material. Mas eu ainda estou falando sobre estrutura. E deve estar claro sobre isso que essa estrutura não tem sentido, e como nós vimos, a forma também não tem sentido. Claramente estamos começando a chegar em lugar algum. A menos que alguma outra ideia brote sobre tudo isso que eu tenho dito sobre estrutura. Agora sobre o material: isso é interessante? É e não é. Mas uma coisa é certa. Se alguém está fazendo alguma coisa, que é fazer nada, esse alguém deve amar e ser paciente com o material que escolhe. Por outro lado se esse alguém chama atenção para o material, que é precisamente alguma coisa, ao passo que não era nada que estava sendo feito, ele chama atenção para si mesmo. A técnica de manuseio dos materiais é, no nível do sentido, o que a estrutura como disciplina é no nível racional: um meio de experimentar nada (CAGE, 1961, p. 114).

Eu me lembro de um som adorável antes de ter feito uma aula de música. E então nós fazemos nossas vidas pelo que amamos. (No último ano quando falei aqui fiz uma fala pequena. Que era porque estava falando sobre alguma coisa; mas esse ano eu estou falando sobre nada, claro que continuarei falando por um longo tempo). Outro dia uma aluna disse, depois de estar tentando compor uma melodia usando apenas três notas, "eu me senti limitada." Tivesse ela se preocupado com os três sons - seus materiais - ela não se sentiria limitada, e como os materiais não têm sentimento não haveria qualquer limitação. Estava tudo dentro da mente dela, enquanto isso pertencia aos materiais (CAGE, 1961, p. 114). Tornou-se algo por não ser nada; não teria sido nada por ser algo. Alguém usa as características de tempo do material? Agora há uma pergunta que deveria nos levar a algum lugar. É uma questão intelectual. Eu vou responder lenta e autobiograficamente Eu me lembro quando criança amar todos os sons, até mesmo os despreparados. Eu gostava deles especialmente quando ocorriam um de cada vez. Um exercício de cinco dedos para uma mão era cheio de beleza. Mais tarde eu gradualmente passei a gostar de todos os intervalos. Quando olho para trás percebo que iniciei gostando da oitava; Eu aceitei as terças maiores e menores. Talvez, de todos os intervalos eu gostei das terças por último. Através da música de Grieg, tornei-me profundamente apaixonado pelas quintas .

Ou talvez você possa chamá-las de filhotes de amor amáveis (puppy-dog love), porque as quintas não me fazem escrever música; me fazem querer dedicar minha vida para tocar as obras de Grieg. Quando mais tarde eu ouvi música moderna, eu corri para todos os intervalos modernos, como um pato para água: as sétimas, as segundas, os trítomos e a quarta. Eu também gostava de Bach nesse tempo, mas eu não gostava dos sons das terças e sextas. O que eu admirava em Bach era a maneira de várias coisas soarem juntas. Como eu continuo

lembrando, vejo que eu nunca realmente gostei das terças, e isso explica porque eu nunca realmente gostei de Brahms (CAGE, 1961, p.115).

A música moderna me fascinou como todos os intervalos modernos: as sétimas, as segundas, o trítone, as quartas e sempre, de vez em quando, havia a quinta, e isso me agradava. Às vezes havia uma nota isolada, não intervalos, e isso era delicioso. Havia tantos intervalos na música moderna que me fascinavam, além daqueles que eu amava, e fascinado por eles decidi escrevê-los. Escrevê-los no início é difícil: isto é, colocando a mente neles e tirando o ouvido deles. Contudo, fazendo isso sozinho, eu estava livre para ouvir que um som agudo é diferente de um som grave quando ambos são chamados pela mesma letra (cifra). Após vários anos trabalhando sozinho, eu comecei a me sentir solitário (CAGE, 1961, p.116)

Estudando com um professor, eu aprendi que esses intervalos tem significado; eles não são apenas sons, mas eles implicam nas suas progressões um som não realmente presente para os ouvidos. A tonalidade. Eu nunca gostei da tonalidade. Eu trabalhei com isso, a estudei. Mas eu nunca tive qualquer sentimento por ela: por instância: existem algumas progressões chamadas cadências deceptivas. A ideia é esta: progredir de um modo que implique a presença de uma nota não realmente presente; então engane todos por não repousar sobre ela - repouse sobre outro lugar. O que está sendo enganado? Não o ouvido, mas a mente. O todo da questão é muito intelectual. Contudo a música moderna ainda me fascina com todos esses intervalos modernos. Mas a fim de tê-los, a mente estava fixa, de modo que tendo progressões que faziam pensar em sons que não estavam realmente presentes para os ouvidos era preciso evitá-los. Evitando-os não me atraía. Eu comecei a ver que a separação entre mente e ouvido estragava os sons - que uma ardósia limpa era necessária. Isso me fez não apenas contemporâneo, mas de "vanguarda". Eu usava ruídos. Eles não tinham sido intelectualizados; o ouvido podia ouvi-los diretamente e não tinha de passar por qualquer abstração s-obre eles. Eu achei que gostava de ruídos cada vez mais que eu gostava dos intervalos. Eu gostava de ruídos tanto quanto eu gostava de sons isolados. (CAGE, 1961, p.116)

Ruídos, também sofriam discriminação; e sendo americano, tendo sido treinado a ser sentimental, eu lutei pelos ruídos. Eu gostava de estar do lado do explorado. Eu tive permissão policial para tocar sirenes. O ruído mais maravilhoso. Eu achei uma que foi produzida por meio de uma bobina de fio anexada ao braço de captação de um fonógrafo e então a amplifiquei. Foi chocante, realmente chocante e trovejante. Metade intelectualmente e metade sentimentalmente, quando a guerra chegou, eu decidi usar apenas sons silenciosos.

Parecia para mim não ser verdade, nem bom, nada grandioso na sociedade (CAGE, 1961, p. 117)

Mas sons silenciosos eram como a solidão, ou amor, ou amizade. Pensei, permanente importante, independente pelo menos da Life, Time e Coca-Cola. Devo dizer que ainda sinto desse modo, mas algo a mais está acontecendo: Eu comecei a ouvir os sons velhos - aqueles que eu pensei que estava cansado, cansado pela intelectualização - Eu comecei a ouvir os sons velhos como eles são, não cansativos. Obviamente, eles não são cansativos. Eles são tão audíveis quanto os sons novos. Pensando-os que os desgastou. E se alguém parar de ficar pensando sobre eles, de repente eles estão frescos e novos. "Se você pensa que você é um fantasma você irá se tornar um fantasma". Pensar os sons torna-os cansativos e desgastados. Então você vê: essa questão nos traz de volta onde nós estávamos: lugar algum, ou se você gostar onde nós estamos (CAGE,1961, p.117).

Eu tenho uma história: "Houve uma vez um homem de pé sobre uma alta elevação. Uma companhia de vários homens que andavam em uma estrada observaram a distância o homem de pé sobre o lugar alto e falaram entre eles sobre esse homem. Um deles disse: ele deve ter perdido seu animal favorito. O outro homem disse: não, deve ser um amigo que ele está procurando. Um terceiro disse: Ele deve estar apenas aproveitando o ar ameno lá em cima. Os três não concordavam e a discussão (Nós devemos ter uma depois?) continuou até os três alcançarem o lugar alto onde o homem estava. Um dos três perguntou: O, amigo aí de pé sobre, você não perdeu um animal de estimação? Não, senhor. Eu não tenho nenhum animal. O segundo perguntou: Você não perdeu seu amigo? Não, senhor. Eu não perdi meu amigo. O terceiro perguntou: Você não está aproveitando a brisa fresca aqui em cima? Não, senhor, não estou. O que então você está fazendo aqui em cima, uma vez que você respondeu não para todas as questões? O homem de cima disse: Eu apenas me mantenho aqui. Se não existem questões, não existem respostas. Se existem questões, então é claro, existem respostas, mas a resposta final faz as questões parecerem absurdas, embora as questões, até então, parecerem mais inteligentes, do que as respostas. Alguém perguntou a Debussy como ele escrevia música. Ele disse: Eu pego todas as notas que existem, deixo outras que não quero, e uso todas as outras. Satie disse: Quando eu era jovem, as pessoas me falavam: Você verá quando tiver cinquenta anos. Agora estou com cinquenta e não vi nada (CAGE,1961, p.118).

Aqui estamos agora no começo da quarta grande parte dessa fala. Mas e mais eu tenho sentido que não estamos chegando a lugar algum. Lentamente, como a fala continua, não estamos chegando a lugar algum e isso é um prazer. Isso não é irritante para quem está onde está. Isso só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui

estamos agora um pouco depois do início da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais estamos sentido que eu não estou chegando a lugar algum. Lentamente como a fala continua, lentamente, nós temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isto é um prazer que continuará. Se estamos irritados isso não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer, e então mais e mais não é irritante (e então mais e mais e lentamente). Originalmente não estávamos em lugar algum; e agora, novamente estamos tendo prazer de não estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém está com sono, deixe-o dormir (CAGE, 1961, p. 119).

Aqui estamos agora no início da terceira unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais eu tenho o sentimento que não estamos indo para lugar algum. Lentamente, como a fala continua, nós não estamos indo para lugar algum e isso é um prazer. Isso não é irritante para quem está onde está. Isso só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui estamos, um pouco depois do início da terceira unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que eu não estou indo para lugar algum. Lentamente, à medida que a fala continua, lentamente, temos o sentimento de não estarmos indo a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados isso não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer e então mais e mais não é irritante e (então mais e mais e lentamente). Originalmente nós não estávamos em lugar algum; e agora, novamente, nós estamos tendo prazer de não estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém está com sono, deixe-o dormir (CAGE, 1961, p.120).

Aqui estamos no início da quinta unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais eu tenho o sentimento que não estamos indo para lugar algum. Lentamente como a fala continua não estamos indo para lugar algum e isso é um prazer. Não é irritante estar onde está. Só é irritante para alguém que pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui estamos agora um pouco depois do início da quinta unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que eu não estou indo para lugar algum. Lentamente, como a fala continua, lentamente, temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados isso não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer, e então mais e mais isso não é irritante (e então mais e mais e lentamente). Originalmente não estávamos em lugar algum; e agora, novamente estamos tendo prazer de não estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém está com sono, deixe-o dormir (CAGE, 1961, p. 120).

Aqui estamos no meio da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais eu tenho o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Lentamente, como a fala continua não

estamos chegando a lugar algum e isso é um prazer. Não é irritante estar onde se está. Só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui estamos agora um pouco depois do meio da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que não estou chegando a lugar algum. Lentamente, como a fala continua, lentamente, temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados isso não é um prazer. Nada não é um prazer se se está irritado, mas de repente é um prazer, (e então mais e mais e lentamente). Originalmente não estávamos em lugar algum e agora, novamente nós estamos tendo o prazer de estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém está com sono, deixe-o dormir (CAGE, 1961, p.121).

Aqui estamos agora no início da nona unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais eu tenho o sentimento que não estamos chegando a lugar algum e isso é um prazer. Não é irritante estar onde se está. Só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui estamos agora um pouco depois do início da nona unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que eu não estou chegando em lugar algum. Lentamente como a fala continua, lentamente temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados isso não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer e então mais e mais isso não é irritante (e então mais e mais e lentamente). Originalmente não estávamos em lugar algum; e agora, novamente estamos tendo o prazer de não estarmos, lentamente, em lugar algum. Se alguém está com sono, deixe-o ir dormir (CAGE, 1961, p.122).

Aqui estamos no início da décima primeira unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais eu tenho o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Lentamente, como a fala continua, não estamos chegando a lugar algum e isso é um prazer. Não é irritante estar onde se está. Só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui nós estamos, um pouco depois do início da décima primeira unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que não estou chegando a lugar algum. Lentamente, como a fala continua, lentamente, nós temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados, não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer, e então mais e mais não é irritante (e então mais e mais e lentamente). Originalmente nós não estávamos em lugar algum; e agora, novamente, nós estamos tendo o prazer de não estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém está com sono deixe-o dormir.

Aqui estamos no início da décima terceira unidade da quarta grade parte dessa fala. Mais em mais eu tenho o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Lentamente,

como a fala continua, não estamos chegando a lugar algum e isso é um prazer. Não é irritante estar onde se está. Só é irritante para quem pensa que gostaria de estar em outro lugar. Aqui estamos um pouco depois do início da décima terceira unidade da quarta grande parte dessa fala. Mais e mais temos o sentimento que eu estou chegando a lugar algum. Lentamente como a fala continua, lentamente, temos o sentimento que não estamos chegando a lugar algum. Isso é um prazer que continuará. Se estamos irritados, não é um prazer. Nada não é um prazer se alguém está irritado, mas de repente é um prazer, e então mais e mais não é irritante (e então mais e mais e lentamente). Originalmente não estávamos em lugar algum; e agora novamente nós estamos tendo o prazer de não estarmos lentamente em lugar algum. Se alguém estiver com sono, deixe-o dormir. (CAGE, 1961, p.123)

Isso está terminando agora. Foi um prazer. E agora, isso é um prazer. "Leia-me esta parte novamente onde eu deserto todos." A linha dos doze sons (o dodecafonismo) é um método; um método é um controle de cada nota única. Há muito disso ali. Não há o suficiente de nada nele. Uma estrutura é como uma ponte de lugar algum para lugar algum e qualquer um pode tocar ruídos ou sons sobre isso, milho ou trigo. Qual é importante? Eu pensei que haviam oitenta e oito sons. Você pode também ter o quarto deles. Se fossem pés seriam uma fila de dois sons? Ou podemos voar daqui para onde? (CAGE, p.124) Eu não tenho nada contra a linha dos doze sons; mas isso é um método, não uma estrutura. Nós realmente precisamos de uma estrutura, Nós realmente precisamos de uma estrutura, para que possamos ver que não estamos em nenhum lugar. Muita da música que eu amo usa a linha dos doze sons, mas não é por isso que eu as amo. As amo sem razão. As amo porque de repente eu não estou em lugar algum (CAGE, 1961, p.124).

(Minha própria música faz isso rapidamente para mim.) E parece-me que eu poderia ouvir para sempre a música shakuhachi japonesa ou dos índios Navajo Yeibitchai. Ou eu poderia me sentar ou ficar de pé próximo de Full Moon, de Richard Lippold, qualquer comprimento de tempo. Bronzes chineses, - como eu os amo. Mas essas belezas que outros tem feito tendem a despertar a necessidade de posse e eu sei que não possuo nada. Coleções de gravações, - Isso não é música. O fonógrafo é uma coisa, - não um instrumento musical. Uma coisa leva a outras coisas, enquanto um instrumento musical não leva a nada. Gostaria de se juntar a uma sociedade chamada Capitalistas Inc. Então, ninguém pensaria que éramos comunistas. Qualquer pessoa que se junte automaticamente se torna presidente. Para se juntar você deve mostrar que você destruiu pelo menos cem discos ou, no caso das fitas, um espelho de som. Imaginar que você possui qualquer música é perder todo o ponto. Não há ponto, ou o ponto é nada; e mesmo um toca discos é uma coisa (CAGE, 1961, p.126).

Uma senhora do Texas disse: Eu moro no Texas. Nós não temos música no Texas. A razão pela qual eles não têm música no Texas é porque eles têm toca discos no Texas. Remova os toca discos do Texas e alguém irá aprender cantar. Todos tem uma música que não é música nenhuma: é um processo de cantar, e quando você canta, você está onde esta. Tudo que eu sei sobre método é que quando eu não estou trabalhando eu às vezes penso que sei algo, mas quando eu estou trabalhando, é muito claro que eu não sei de nada (CAGE, 1961, p.126)

Pós-notas para a Palestra sobre o Nada

De acordo com o pensamento expresso acima, de que uma discussão não é nada mais do que um entretenimento, eu preparei seis respostas para as primeiras seis questões, independente de quais fossem. Em 1949, ou 1950, quando a palestra foi primeiramente entregue Artists Club, elas eram seis questões. Contudo, em 1960, quando o discurso foi entregue pela segunda vez, o público ficou apontado após duas perguntas e, não desejando ser entretido, se absteve de pedir mais nada.

As respostas são:

- 1- Essa é uma questão muito boa. Eu não gostaria de estragá-la com uma resposta.
 2. Minha cabeça quer doer.
 3. Você já ouviu Marya Freund no mês de abril passado em Palermo cantando Pierrot Lunaire, de Arnold Schönberg '. Eu duvido que você faria essa pergunta.
 4. - De acordo com o Farmer's Almanac, essa é uma falsa primavera.
 5. Repita a pergunta por favor...
- Novamente....
- Novamente...
6. Eu não tenho mais respostas (CAGE, 1961, p.126)

Agora dando palestra sobre poesia japonesa. Primeiro dando um poema japonês muito antigo, muito clássico: *Ah, salgueiro,*

Por que você está tão triste, salgueiro?

Talvez bebê?

Agora, um poema romântico japonês do século XIX.

*Oh pássaro, sentado em salgueiro,
 Por que você está tão triste, pássaro?
 Talvez bebê?
 Agora, dando-se ao minuto do século XX
 Poema japonês, muito moderno:
 Oh córrego, passando por um salgueiro,
 Por que você está tão triste, transmite?
 Bebê?(CAGE, 1961, p.127)*

Eu nunca fui psicanalisado (analisado). Eu irei falar para você como isso aconteceu. Eu sempre tive um chip em meu ombro sobre a psicanálise. Eu sabia do comentário de Rilke a um amigo dele que queria que ele fosse psicanalisado. Rilke disse: "Tenho certeza de que removeriam meus demônios, mas temo que eles ofendam meus anjos". Quando eu fui ao psicanalista para um tipo de encontro preliminar, ele disse: "Eu poderei consertar você para que você escreva muito mais música do que você escreve agora". Eu disse: Meu deus do céu: Eu já escrevo demais, me parece (CAGE, 1961, p.127).

E então, em pouco tempo, Gita Sarabhai veio da Índia. Ela estava preocupada com a influência que a música ocidental estava tendo na música tradicional indiana, e então ela decidiu estudar música ocidental por seis meses com vários professores e então retornou para Índia para fazer o que pudesse para preservar as tradições indianas. Ela estudou música contemporânea e contraponto comigo. Ela disse, "Quanto você cobra? Eu disse, Será gratuito se você também me ensinar sobre música indiana". Estávamos quase todos os dias juntos. E no final de seis meses, Pouco antes de ela voar, ela me deu o Gospel of Sri Ramakrishna. Levei um ano para terminar de ler (CAGE, 1961, p.127).

Eu estava em um barco inglês indo de Siracusa na Sicília para Túnis no Norte da África. Tomei a passagem mais barata e foi uma viagem de duas noites e um dia. Nós não fomos mais cedo para fora do porto e descobri que na minha classe nenhuma comida era servida. Eu enviei uma nota para o capitão dizendo que eu gostaria de escolher outra classe. Ele enviou uma nota de volta dizendo que eu não poderia escolher e, além disso, me perguntou se eu tinha sido vacinado. Eu escrevi de volta que eu não tinha sido vacinado e nem tinha intenção de ser. Ele escreveu de volta que, a menos que eu fosse vacinado Eu não teria permissão para desembarcar em Túnis. Enquanto isso, entramos numa terrível tempestade. As ondas eram maiores do que o barco. Era impossível andar no convés. A correspondência entre o capitão e eu continuou em um empasse. Na minha última nota para ele, afirmei minha

intenção firme de sair de seu barco o mais cedo possível e sem ser vacinado. Ele então escreveu de volta que eu tinha de ser vacinado, e para provar ele enviou um certificado com sua assinatura (CAGE, 1961, p.127).

David Tudor e eu fomos ao Hilversum na Holanda para fazer uma gravação para a rádio Dutch. Nós chegamos no estúdio cedo e houve algum atraso. Para passar o tempo, conversamos com o engenheiro que trabalhava conosco. Ele perguntou para mim que tipo de música ele estava prestes a gravar. Como ele era holandês, eu disse: "Pode lembrar você do trabalho de Mondrian ". Quando a sessão terminou e nós três deixamos o estúdio, perguntei ao engenheiro o que ele pensava da música que tínhamos tocado. Ele disse, "Isso me lembrou o trabalho de Mondrian" (CAGE, 1961, p.127).