

# John Cage e a poética do silêncio

Alberto Andrés Heller

Falar sobre o silêncio é na verdade falar sobre *os* silêncios: o silêncio da falta e o da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacerere / Schweigen*) e da quietude (*silere / Stille*) – enfim, infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam. Pensamos o silêncio, falamos o silêncio (paradoxo?). Cage: “*O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que eu continue falando*”.<sup>1</sup> Mas ao continuar falando, para onde vai esse silêncio? Em que se transforma? Como se relaciona com a fala? Há algo como uma fala do silêncio, ou uma fala silenciosa? Ou serão ambos mutuamente excludentes?

John Cage (1912-1992) se deparou, ao longo de sua vida, com essas várias possibilidades e mutações do silêncio, dedicando-lhe grande parte de sua obra (musical, literária, teatral e plástica). Mais que um tema entre outros, o silêncio se transformou na noção central de seu pensamento artístico e teórico, de onde me permito falar, em relação à sua obra, numa *poética do silêncio* (Cage: “*Não tenho nada a dizer e o estou dizendo, e isso é poesia, tal qual a preciso*”,<sup>2</sup> “*enquanto tivermos claro que não possuímos nada, existe poesia*”<sup>3</sup>). Poucos artistas demonstraram tanto interesse e profundidade em relação ao tema do silêncio quanto Cage - principalmente no sentido de mostrar que o silêncio não se reduz ao campo do fenômeno acústico-sonoro; “*o silêncio não é acústico*”, diz Cage, “*é uma mudança da mente, uma reviravolta. Devotei minha música a isso*”.<sup>4</sup> Uma vez que o silêncio não se reduz à questão acústico-musical e que Cage se utiliza de recursos, técnicas e concepções similares na música, na literatura e na pintura (assim como em eventos envolvendo dança, teatro e performance), podemos (devemos) observar sua obras como campos em contínua transgressão e interpenetração, nos quais constatamos, apesar das especificidades, coerência e unidade na maneira como Cage explora o(s) silêncio(s). Podemos observar

---

<sup>1</sup> CAGE: *Lecture on Nothing* (1959). In *Silence*, p.109.

<sup>2</sup> CAGE: *Lecture on Nothing*. In *Silence*, p. 111.

<sup>3</sup> CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.138. Cage compreende o poético em confluência com as noções de não-posse e de impermanência comumente encontradas na literatura budista.

<sup>4</sup> CAGE: *Lecture on Nothing*. In *Silence*, p.164.

uma das manifestações desse silêncio, por exemplo, nas colunas verticais dos mesósticos, sua forma poética preferida (obviamente, as palavras dessa coluna vertical são impossíveis de se ouvir numa leitura em voz alta das linhas horizontais; mas elas estão ali, presença silenciosa, permeando fala e escrita).

what a **J**oy  
to h**A**ve  
the**M**  
on th**E**  
Same stage same time

even though the sub**J**ect  
**O**f  
the pla**Y**  
is the **C**urtain  
that s**E**parates them!<sup>5</sup>

Cage não afirma um significado último e derradeiro para o silêncio; ao contrário: mostra sua abertura, complexidade e multiplicidade (e aponta finalmente para o fato de que, mais que silêncio, o que encontramos é um *modo de silêncio*). De forma geral é possível, entretanto, distinguir três perspectivas ou momentos (o termo “fases” me parece, aqui, por demais restritivo) na compreensão que Cage tem do silêncio (ao longo de seus textos e de suas inúmeras conversas e entrevistas, Cage dá definições e faz referências bastante contraditórias, o que causa certa confusão; é ao observar sua obra como um todo que se percebem essas três compreensões, distintas, mas não necessariamente excludentes):

1. Anos 30 e 40: o 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 50 e 60: 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 50 e 60, mesclando-se, pois, com o que aqui denomino “segundo

---

<sup>5</sup> CAGE: *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An alphabet* (1981). In X, p.55.

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.

A perspectiva dos anos 30/40 sobre o silêncio repousa na teoria musical tradicional, segundo a qual o silêncio nada mais é que a falta/ausência de som. Tal “falta” é representada na partitura por pausas de diferentes durações, correspondentes aos valores das notas (semínima & pausa de semínima, mínima & pausa de mínima, colcheia & pausa de colcheia etc.). Alguns livros de teoria musical se referem a valores “positivos” para as notas (representando os sons) e valores “negativos” para as pausas (representando a falta de som). Mas o que observamos na prática não é a ausência de uma presença, mas a presença de uma ausência: uma ausência que se faz ouvir, que faz diferença, que produz. O intérprete não pára de fazer música durante a pausa: ele a vive, a integra em seu discurso musical, assim como o orador integra as pausas, as pontuações e as respirações em seu discurso – aliás, desde a baixa Idade Média encontramos inúmeras referências à ‘retórica musical’; nessa retórica, as pausas musicais podem receber nomes diversos de acordo com sua função (*abruptio, ellipsis, suspiratio, tmesis* etc.). Na partitura, a pausa pode indicar uma articulação no fraseado, uma respiração, uma interrupção, uma ligação, uma separação; pode indicar o tempo necessário para o acúmulo de energia antes de um som vigoroso ou o tempo necessário para que um som vigoroso perca seu vigor; numa escrita polifônica, a pausa pode indicar que uma das vozes (melodias) não está cantando mas está ali, presente, à espera (espera essa que se faz ver-ouvir). Por isso dizemos dessa pausa que ela é expressiva, e o compositor conta com o fato de que o músico (ao menos o músico experiente) saberá interpretar essas pausas, dando-lhes corpo e vida, fazendo do silêncio um *gesto*. Mesmo onde não há (ou não se esperaria que houvesse) som, há gesto. Ou melhor: *principalmente* onde não há som, há gesto. No *tacet*, no calar, mostra-se o silêncio performativo: um silêncio que é gesto, que é corpo. Esse silêncio não é privilégio da música moderna ou contemporânea, nem da assim chamada música “erudita”: podemos ouvi-lo em Palestrina, Bach e Mozart, nos Beatles e em Pink Floyd, em Tom Jobim e em Chico Buarque.

Por outro lado, muitas vezes o que chamamos de silêncio nada mais é que um som tão suave (ou tão grave ou tão agudo) que mal o percebemos. De certa forma, foi o que ocorreu a Cage em sua famosa experiência na câmara anecóica (à prova de som) da Universidade de Harvard em 1950, quando ele lá entrou para ouvir seu tão almejado silêncio: ao invés porém de perceber finalmente o silêncio, Cage relata ter ouvido um som grave e outro agudo, descobrindo depois com o engenheiro responsável que o som grave era decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sanguínea, enquanto o som agudo era decorrente de seu sistema nervoso. Sua primeira conclusão: o silêncio não existe, pois sempre há som. “*Eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato um silêncio*”, confessa Cage após sua experiência na câmara anecóica; “*por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido/prenhe de som*”<sup>6</sup>; “*nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons*”<sup>7</sup>. Onde pensaríamos encontrar silêncio, encontramos sons, e onde o compositor indica pausa na partitura não há interrupção sonora, mas a presença de outros sons, não previstos, não determinados (note-se ainda que a inseparabilidade entre som e silêncio pode ser constatada na própria onda sonora, cuja constituição não é de um único som estacionário, mas de fase e defasagem, da combinação entre movimento e repouso). Cage redefine suas idéias sobre o silêncio à luz dessa experiência, o que se dá em sua música e em seus escritos nos anos cinquenta e sessenta. Agora, som e silêncio não mais se opõem: eles se *interpenetram* (Cage ouve o termo ‘interpenetração’ pela primeira vez através de Daisetz Suzuki, nos cursos que este ministrava sobre Zen na universidade de Columbia - segundo Cage, Suzuki falava muito em duas noções: ‘não-impedimento’ – *unimpededness* - e ‘interpenetração’).

A partir da idéia de interpenetração, categorias tais como som, ruído e silêncio se mesclam, como se pode observar, por exemplo, na seguinte passagem descrita por Cage: “*Christian Wolff é um outro compositor que está mudando a música contemporânea; eu me lembro de tê-lo ouvido tocar uma peça de piano sua que continha silêncios. Era uma dia agradável e as janelas estavam abertas. Naturalmente, no decorrer da peça, ruídos de trânsito, sons de apitos de barco, crianças brincando no corredor, podiam-se ouvir todos, e alguns deles mais facilmente do que os sons que vinham do piano. De tal forma que um amigo, que estivera tentando com grande*

---

<sup>6</sup> In: REVILL: *The roaring silence*, p.163.

<sup>7</sup> CAGE: *Lecture on something (1959)*. In *Silence*, p.135.

*dificuldade ouvir a música, pediu, ao fim, se Christian podia tocá-la novamente depois que fechasse as janelas. Christian disse que de boa vontade tocaria a peça novamente, mas que não era urgentemente necessário, já que a peça tinha sido tocada e os sons que ocorreram acidentalmente enquanto ela estava sendo tocada não eram de forma alguma uma interrupção. As janelas de sua música estavam abertas”*<sup>8</sup>.

Mas o que aconteceria se essas ‘janelas’ fossem não apenas abertas, mas escancaradas? Se em lugar de eventuais intromissões sonoras a música fosse feita apenas dessas intromissões? Ou mesmo de sua falta? Desde 1947 Cage falava da possibilidade de uma obra sem sons, mas pensava que tal peça seria ‘incompreensível no contexto europeu’: “*não queria que desse a impressão, nem mesmo para mim, de que fosse algo fácil de se fazer ou de uma piada*”, lembra Cage; “*queria que significasse algo profundo e que fosse algo com que se pudesse conviver*”<sup>9</sup>. Mas se sentiu encorajado após ver, em 1949, um série de pinturas de seu amigo e artista plástico Robert Rauschenberg, algumas todas em preto, outras todas em branco. Especialmente as pinturas branco-sobre-branco deixaram Cage fascinado (“*Rauschenberg dizia que ‘uma tela nunca está vazia’: nela se encontram poeira, sombras, reflexos; telas são ‘espelhos do ar’*”) – prova disso é seu texto *On Robert Rauschenberg, artist, and his work*, onde escreve à guiza de introdução: “*A quem interessar possa: os quadros brancos vieram primeiro; minha peça silenciosa veio depois*”<sup>10</sup>.

Três anos depois surgiu, pois, *4’33’’*; nessa peça, o(s) músico(s) sobe(m) ao palco, cumprimenta(m) a platéia, senta(m)-se ao instrumento e ali permanece(m) por quatro minutos e trinta e três segundos, quando então se levanta(m), agradece(m) e sai(em). Ao longo de sua vida, Cage sempre se referiu a essa peça com reverência: “*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*”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> CAGE: *Juilliard Lecture* (1952). In *A year from Monday*, p.101.

<sup>9</sup> REVILL: *The roaring silence*, p. 164.

<sup>10</sup> CAGE: *On Robert Rauschenberg, artist, and his work* (1961). In *Silence*, p.98.

<sup>11</sup> REVILL: *The roaring silence*, p. 167.

É importante que se note que com 4'33'' Cage não estava interessado em fazer algo como 'arte conceitual'; segundo ele, arte conceitual trataria em primeiro plano de idéias, com o inconveniente de que a idéia que fazemos de determinada coisa não substitui sua experiência: *“Se com uma coisa intitulada ‘obra de arte’ estou lidando unicamente com uma idéia – e de forma alguma com uma experiência -, então perco, pelo visto, a experiência. Mesmo que eu me dissesse que eu teria tido esta e aquela experiência, se não a experienciei, está para mim perdida! Mas não penso que deveríamos nos privar da experiência. Quando fiz a primeira apresentação das 840 repetições de Vexations de Satie com alguns outros pianistas em Nova York, houve as habituais propagandas do concerto, e as pessoas tinham consciência do que lhes viria ao encontro. Muitas delas não quiseram vir porque pensavam já saber o que aconteceria. E mesmo aqueles dentre nós que iriam tocar pensavam estar se dirigindo a algo que se repete. Nós os pianistas tínhamos de saber, de fato, o que iria acontecer. Mas sucedeu o seguinte: em meio às dezoito horas de apresentação nossa vida se transformou. Ficamos estupefatos, pois aconteceu algo que não tínhamos levado em conta e que estávamos a léguas de ter podido prever. Se emprego essa observação em relação à arte conceitual, parece-me residir aqui a dificuldade desse tipo de arte; se entendo corretamente, ela nos leva a imaginar que sabemos de algo antes que esse algo tenha ocorrido. Isso é difícil, uma vez que a experiência mesma sempre diverge daquilo que dela pensávamos. E me parece que as experiências que cada um pode e é capaz de ter são justamente as experiências que colaboram para com nossa transformação e, em especial, para com a mudança de nossos preconceitos”*.<sup>12</sup> As obras de Cage não demonstram conceitos: o conceito apenas aponta uma direção inicial, que pode mudar a qualquer momento. É nesse sentido que Cage afirma, na *Conferência sobre nada*, que *“a maioria das falas está cheia de idéias. Esta aqui não precisa ter nenhuma. Mas a qualquer momento uma idéia pode surgir. Se assim for, poderemos nos regozijar”*<sup>13</sup>.

De toda forma, não se compreende a radicalidade de 4'33'' ao ver nela uma espécie de “música negativa”, onde o não produzir ativamente sons permite que se ouça (“passivamente”) sons não-intencionais e/ou sons normalmente ignorados ou considerados irrelevantes. Pode até ser que o Cage dos anos quarenta e início dos anos cinquenta assim procedesse, mas a insistência unicamente nesse aspecto limitaria por

---

<sup>12</sup> Ibidem, p.189.

<sup>13</sup> CAGE: *Lecture on Nothing* (1959). In *Silence*, p.112.

demais a compreensão do fenômeno do silêncio como um todo. Para escapar à limitação acústica e à dicotomia som-silêncio é preciso compreender o silêncio não como coisa, não como ente, não como em-si; é preciso compreender o silêncio *para além da noção de substância* – razão principal pela qual Cage busca respaldo na noção de *nada*, tão cara às filosofias da Índia, Japão e China.

O termo *sūnyatā* (vacuidade, nada, vazio), conceito central do budismo hindu, representa quase que o oposto de substância: se a substância é o cheio, ou seja, aquilo consigo mesmo preenchido, *sūnyatā* 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 nada se concentra/condensa como presença massiva, um movimento des-limitador e des-apropriador que suspende o para-si monádico. Talvez a principal diferença entre Ocidente e Oriente, segundo o filósofo japonês Kitaro Nishida (1870-1945), seria que o pensamento ocidental teria tomado o ser como fundamento da realidade, ao passo que o oriente teria tomado o nada como o seu; “*poderíamos dizer que um contou com a forma, o outro com a não-forma*”,<sup>14</sup> afirma. 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. Não há um poder substancial do qual partiriam efeitos, nem rompimento ontológico do qual se assomaria uma ordem superior do ser. O nada não marca uma transcendência transferível às formas surjentes. Assim, forma e vazio encontram-se fundados num mesmo nível ôntico. Nenhuma pendência do ser separa o nada da “imanência” das coisas, e a “transcendência” não representa, como freqüentemente se afirma, nenhum modelo ôntico oriental.<sup>15</sup>

De tal nada, mesmo compreendido de forma não-substancial, temos, porém, *experiência*. Esse termo - ‘experiência’ – pode dar a impressão de que se está falando na experiência ‘de’ algo - da experiência “que eu faço do mundo”, da experiência “que eu faço de mim mesmo” etc. Tal compreensão revela, nesse eu, um para-mim, ou seja: mais do que a experiência compreendida, mostra-se como uma compreensão da experiência – como interpretação. Claro que, em termos de substância, há eu e há

---

<sup>14</sup> Nishida, citado em HEISIG: *Filósofos de la nada – un ensayo sobre la Escuela de Kioto (Nishida, Tanabe, Nishitani)*, p.122.

<sup>15</sup> Cf. HAN: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, p.43-61.

mundo. Mas, na experiência, diluem-se as fronteiras e os limites: eu e mundo se interpenetram e se confundem, se invadem, cada qual *impregnando* o outro. Nessa pregnância temos uma espécie de “nó” na trama do simultâneo e do sucessivo, uma espécie de indivisão entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos<sup>16</sup>. No âmbito da filosofia ocidental contemporânea tal noção encontra em Merleau-Ponty um de seus principais expoentes, especialmente através de sua filosofia da *carne*. Apesar da morte prematura de Merleau-Ponty ter interrompido o término do que deveria ter se tornado sua principal obra, o conceito de *carne* assume uma posição de destaque em seus últimos escritos (como em *O visível e o invisível* e em diversas notas de trabalho). O termo seria uma tentativa de nomear o que, segundo ele, não teria nome na filosofia, a saber: a experiência de acoplamento, de entrelaçamento e sinergia entre diferentes organismos, de dupla pertença à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito”<sup>17</sup> - meio formador de ambos, do corpo que é sensível mas ao mesmo tempo sentiente, do anonimato inato do eu-mesmo.

É essa experiência de pregnância (e/ou recíproca inserção e entrelaçamento um no outro, mútua-fundação, transitividade, reversibilidade, imbricação, latência, interseção etc.) que permitiu a Cage a frase “*nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons*”. Som e silêncio não são contraditórios, assim como não são contraditórios o visível e o invisível, de onde Merleau-Ponty pôde, por sua vez, afirmar que “*o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível.*”<sup>18</sup> As comparações entre os ‘opostos’ som e silêncio ou visível e invisível (ou mesmo nada e algo) conduzem, mesmo quando ilustrativamente interessantes ou úteis, a um afastamento/estranhamento da experiência, experiência à qual a obra de Cage procura sempre nos reenviar (isso não significa, porém, que pensamento e linguagem sejam um “empecilho” à experiência, nem que o silêncio estaria do lado da experiência e não da linguagem; o silêncio não se opõe ao som e à palavra: envolve-os).

Poderíamos até tentar encontrar algo como um saber silencioso, tácito, que fosse anterior às palavras e/ou à fala, algo como um pré-sentido ou um pré-conhecimento

---

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.129.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.142.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.200.



(seguindo a lógica de que, se a linguagem é enganadora, talvez a verdade devesse ser buscada em seu “oposto”, isto é, no silêncio). Mas então (novamente Merleau-Ponty) cairíamos na “*ingenuidade de um cogito silencioso que se acreditasse adequação à consciência silenciosa, quando sua própria descrição do silêncio repousa inteiramente sobre as virtudes da linguagem. (...) Seria preciso um silêncio que envolva de novo a fala, depois de percebermos que a fala envolvia o pretense silêncio da coincidência psicológica. (...) Esse silêncio não será o contrário da linguagem*”<sup>19</sup>. Ou ainda: “*Como é que toda filosofia é linguagem e consiste, porém, em reencontrar o silêncio?*”<sup>20</sup>; “[é preciso] *mostrar que a filosofia só pode consistir em mostrar como o mundo se articula a partir de um zero de ser que não não é o nada, isto é, em instalar-se na margem do ser, nem no Para si nem no Em si, na juntura, onde se cruzam as múltiplas entradas do mundo*”<sup>21</sup>.

O silêncio aludido por Cage não se refere a um vácuo nem a uma 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, 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). Para o Zen, não há algo como uma idéia que se materializa, ou um “verbo que se faz carne”, como chama a atenção Suzuki ao comentar que “*alguns filósofos e teólogos aludem ao ‘Silêncio’ oriental em contraste com o ‘Verbo’ ocidental, que se fez ‘carne’. Mas não compreendem o que o Oriente realmente quer dizer com ‘silêncio’, pois este não se opõe ao ‘verbo’, é o próprio ‘verbo’*”<sup>22</sup>. Silêncio como corpo, silêncio como gesto (com o detalhe de que palavra e linguagem também são corpo, também são gesto). Durante um colóquio sobre *A arte e o pensar*, realizado na Universidade de Freiburg em 1958<sup>23</sup>, onde participavam, entre outros, Heidegger e um importante pesquisador do Zen, Shinichi Hisamatsu, Heidegger perguntou a este pela palavra japonesa para ‘arte’, ao que Hisamatsu respondeu: “*Há uma antiga palavra para ‘arte’, um termo japonês antigo com um significado profundo que permanece não influenciado pelo europeu. Trata-se de ‘Gei-do’: o caminho da arte. ‘Do’ é o ‘Tao’*

---

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.173.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.199.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.235.

<sup>22</sup> SUZUKI: *Conferências sobre Zen-Budismo*. In *Zen-Budismo e psicanálise*, p.78.

<sup>23</sup> In BUCHNER: *Japan und Heidegger*, 1989, p.211-215.

*chinês, onde caminho não significa método; possui uma profunda relação interna com a vida, com nosso ser*". Heidegger declara que, à diferença da arte oriental, a européia estaria marcada pelo caráter de exposição, de apresentação (*Darstellung*): *"Apresentação, eidos, tornar visível; a obra de arte, a criação, traz à imagem, torna visível. Ao contrário, no leste asiático a apresentação constitui um obstáculo: o imagético, o que se faz visível significa entrave. (...) Na arte do leste asiático não se traz nada de concreto que aja sobre os espectadores. Ao mesmo tempo a imagem não é um símbolo nem uma alegoria; antes, a arte se consuma no pintar, no escrever, no movimento em direção ao próprio [die Bewegung zum Selbst]"*. Hisamatsu concorda e acrescenta: *"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. (...) A beleza, a essência da arte Zen, consiste no movimento livre desse 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"*.

Cage se apropria dessa idéia Zen no elogio à não-forma e ao movimento expressivo, mais que ao fruto desse movimento (a obra). Desde esse ponto de vista, a concepção ocidental de Arte (a inicial maiúscula indicando a "grande" arte, a arte institucionalizada das Belas-Artes) tenderia a mortificar a obra, separando-a assim da vida (*"não se pára de viver enquanto se está ocupado fazendo arte"*)<sup>24</sup>. Mas tal 'movimento expressivo' não significa que o movimento tenha se originado a partir de minha vontade: a expressão espontânea de um todo não deve ser confundida com a intenção expressiva de uma subjetividade (questão decisiva para se compreender Cage!). Aliás, o tema da intenção é um tema-chave em seu pensamento, tema que se encontra totalmente entranhado na discussão sobre o silêncio. Cage refere-se ao termo intenção (*intention*) ao longo de toda a sua vida, mas nem sempre com o mesmo sentido - na maior parte das vezes, o termo aparece associado ao ato volitivo, ou seja, à intenção enquanto deliberação, comando, *controle*. É uma constante em seus escritos

---

<sup>24</sup> CAGE: *Silence*, p.139.

(especialmente entre os anos 40 e 60) o incitar a que deixemos de “querer controlar” os sons, permitindo que os sons sejam “eles mesmos” (“*É possível abrir mão do desejo de controlar o som, limpar a mente da música e passar a descobrir formas de deixar os sons serem eles mesmos ao invés de veículos para teorias forçadas ou de sentimentos humanos*”<sup>25</sup>). Além do termo ‘intenção’, Cage também usa com frequência o termo ‘propósito’ (*purpose*), como ao dizer: “*E qual é o propósito de se escrever música? Um, é claro, é o de não lidar com propósitos, mas lidar com sons. Ou a resposta deve assumir a forma de paradoxo: uma proposital falta-de-propósito*”<sup>26</sup> [*a purposeful purposelessness*]. A essa “proposital falta-de-propósito” Cage chama *não-intenção* (*non-intention*), contrapondo-a à intenção enquanto vontade e associando-a ao fenômeno do silêncio: “*Quando o silêncio, genericamente falando, não está em evidência, a vontade [will] do compositor está*”. “*Silêncio inerente*”, afirma ainda, “*é equivalente à negação do querer*”, onde tal silêncio e tal negação não implicariam no cessar da atividade, uma vez que esta se encontraria dissociada: “*atividade constante pode ocorrer sem ter em si nenhuma dominância da vontade*”<sup>27</sup>.

Mas qual o papel da intenção numa peça como, por exemplo, *4'33''*? O intérprete está fazendo algo, está fazendo nada, não está fazendo algo ou não está fazendo nada? Observemos a linguagem usada nessas proposições, nas quais se repete o verbo ‘fazer’: até que ponto esse fazer é ativo, até que ponto ele é passivo ou não-ativo? – dilema que se complica ao observarmos que, mesmo na aparente passividade do deixar acontecer, temos também um fazer. E por que o silêncio estaria do lado da não-atividade (ou passividade) e não (também) da atividade? Esta é, ao meu ver, a principal diferença entre o Cage jovem e o maduro: a compreensão da relação entre silêncio e atividade.

A proposta de Cage não é, porém, a de abrir mão do controle, mas de manter sob controle o não-controle no sentido de permitir um *modo particular da ação* (e da recepção). Cage não quer ser “expressivo”: quer deixar que os sons se expressem, deixando que eles sejam “apenas sons, e não veículos”. Ou seja, uma arte que não é “feita por nós”, mas que “escapa de nós” (o termo em inglês ‘*slip out*’ não tem aqui o

---

<sup>25</sup> CAGE: *Experimental music* (1957). In *Silence*, p.10.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>27</sup> CAGE: *Composition as process* (1958). In *Silence*, p.53.

sentido de fuga, mas do não-proposital, do acidental). A aceitação do acidental implica uma *experiência de neutralidade* que não conduz, entretanto, necessariamente à indiferença; trata-se de um modo de relação para com som e silêncio que não deve ser confundido com a total permissividade, de forma que intenção e não-intenção convivem num simultâneo dizer sim e não que muito lembra a posição de Heidegger em relação à técnica<sup>28</sup> – e de onde advém a necessidade (aparentemente paradoxal) da disciplina.

Disciplina. Em 24 de outubro de 1962 John Cage escreve, durante uma estada em Tokyo, uma nova peça silenciosa, agora intitulada *0'00''*. Trata-se de um “*solo a ser performatizado em qualquer modo e por qualquer um*”, sendo a obra dedicada a Yoko Ono e a Toshi Ichtyanagi. *0'00''* é acompanhada da seguinte indicação: “*Numa situação provida com máxima amplificação (sem retorno [feedback]), performatizar uma ação disciplinada*”<sup>29</sup>. No dia seguinte, complementou essas indicações da seguinte forma: “*Sem nenhuma interrupção. / Executar no todo ou em parte como obrigação para com outros. / Não devem duas performances estar na mesma ação, nem pode ser essa ação a performance de uma composição ‘musical’. / Não prestar atenção à situação (eletrônica, musical, teatral).*” E acrescentou, ainda: “*A primeira performance foi o escrever deste manuscrito (apenas o primeiro esboço).*” Esta “variante” de *4'33''* (ou, como a chamou o próprio Cage, *4'33'' n°2*) traz uma série de novas dificuldades e considerações. Se *4'33''* já levantava a discussão de ser ou não uma “obra”, mais frágil ainda parece ser o caso de *0'00''* com seu não-tempo. A diferença de *4'33''* para *0'0''*, segundo Cage, é que a primeira “*diz respeito a um ou vários músicos que não geram nenhum som*”, enquanto a segunda “*solicita que uma pessoa desempenhe uma obrigação perante outras*”. Quando, em 05 de maio de 1965, Cage apresentou a peça no

---

<sup>28</sup> Diz Heidegger: “Podemos utilizar os objetos técnicos e, no entanto, ao utilizá-los normalmente, permanecer ao mesmo tempo livres deles, de tal modo que os possamos largar. Podemos utilizar os objetos técnicos tal como eles têm de ser utilizados. Mas podemos, simultaneamente, deixar esses objetos repousar neles mesmos como algo que não interessa àquilo que temos de mais íntimo e de mais próprio. Podemos dizer ‘sim’ à utilização inevitável dos objetos técnicos e podemos ao mesmo tempo dizer ‘não’, impedindo que nos absorvam e, desse modo, verguem, confundam e, por fim, esgotem nossa essência. Se, no entanto, dissermos desta maneira, simultaneamente ‘sim’ e ‘não’ aos objetos técnicos, não se tornará a nossa relação com o mundo técnico ambígua e incerta? Muito pelo contrário. A nossa relação com o mundo técnico torna-se maravilhosamente simples e tranqüila. Deixamos os objetos técnicos entrar em nosso mundo cotidiano e ao mesmo tempo deixamos-os fora, isto é, deixamos-os repousar neles mesmos como coisas que não são algo de absoluto, mas que dependem delas próprias de algo superior. Gostaria de designar esta atitude do sim e do não simultâneos em relação ao mundo técnico com uma palavra antiga: a serenidade para com as coisas [*die Gelassenheit zu den Dingen*]. HEIDEGGER: *Gelassenheit*, p.22/23.

<sup>29</sup> Ed. Peters, EP6796.

Rose Art Museum da Brandeis University, o compositor Alvin Lucien esteve presente e assim descreveu o evento: “Cage começou a performatizar 0’00’’ antes que a audiência entrasse. Ele estava sentado em sua cadeira cheia de rangidos e amplificada, com um microfone de piloto de aeronáutica da Segunda Guerra Mundial enrolado em volta de sua garganta, escrevendo cartas numa máquina de escrever amplificada, e ocasionalmente bebendo goles d’água. Parte da intenção da peça é fazer algum trabalho que você faria de qualquer forma, e John escolheu responder algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque em sua máquina de escrever e gole d’água eram enormemente amplificados e transmitidos através das caixas de som espalhadas pelo museu.”<sup>30</sup>

Através da amplificação, Cage dirige nossa atenção a esses pequenos sons e ruídos que pertencem ao irrelevante, ao corriqueiro, ao imperceptível, ao “não-musical”. A situação, porém, empresta um novo sentido a esses sons – se não um sentido ‘musical’ ou ‘artístico’, ao menos um sentido diferenciado. A ação disciplinada pede que não haja interrupções, sendo provavelmente essa a razão de Cage sugerir que não haja retorno sonoro da captação dos microfones para o músico (o retorno estimularia provavelmente a audição crítica, desviando a atenção daquilo que se está fazendo e aumentando as chances de que não se permaneça na mesma ação). Havendo interrupção, inicia-se outra ação e, conseqüentemente, outro momento, outro 0’00’’. Como bem se pode imaginar, uma execução apropriada de 0’00’’ exigiria uma disciplina digna de um mestre yoguin. De fato, ninguém (nem mesmo Cage) pode estar seguro de estar executando 0’00’’, ou mesmo de estar presenciando 0’00’’, pois o próprio pensar a respeito constituiria um novo ato. Com esta “peça”, Cage radicaliza a máxima Zen de ‘quando tenho fome, como, quando tenho sede, bebo, quando tenho sono, durmo’. Essa simplicidade absoluta envolve uma disciplina também absoluta - ação “pura” que poderia ser adjetivada de *silenciosa*. 0’00’’ não é uma peça silenciosa por não ter sons (o que a não-duração, a princípio, acarretaria): é uma peça silenciosa porque é *doação*.

Se em 4’33’’ ainda havia algo como uma “moldura” (moldura no sentido de uma delimitação de tempo em termos quantitativos), em 0’00’’ essa moldura desaparece. Na

---

<sup>30</sup> Apud BORMANN: *Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik*, p.235.

verdade, seguindo as indicações à risca, desaparece a própria obra, restando apenas a ação. Mais que constituidor de uma obra, o título *0'00''* aponta aqui para um *modo* da ação. Nesse modo, desaparece o eu enquanto origem da ação e permanece apenas a ação, o que institui uma temporalidade própria na qual o tempo mensurável cede lugar a um 'tempo nulo'. "*Tempo zero [ou tempo nulo] existe*" - afirma Cage em conversa com Daniel Charles - "*quando não tomamos notícia da passagem do tempo, quando nós não o medimos*".<sup>31</sup> No mesmo diálogo, Charles pergunta a Cage se não nos encontraríamos sempre no tempo nulo; "*às vezes é esse o caso, às vezes não. Quero dizer que, quando trabalho sobre a peça, ou 'n'a peça, encontro-me de fato 'dentro' do tempo zero*". O fato de não haver lugar para medidas não o impede, diz Cage, de trabalhar e de levar a cabo aquilo que seu trabalho exige; "*a diferença consiste no fato de que eu não mais trabalho orientado para um determinado fim, isto é, em acordo com uma economia*" - optando, assim, pelo *otium* em detrimento do *neg-otium*. É essa diferença que permite a Cage afirmar que "*tudo que sei sobre método é que quando não estou trabalhando penso, às vezes, saber algo, mas quando estou trabalhando fica bem claro que não sei nada*".<sup>32</sup> No estar trabalhando (na ação) não há saber porque falta o sujeito desse saber (ou, como diz Barthes, falta o "*apanágio glorioso, intelectualista do eu como unidade psicológica que se conhece a si mesmo pela introspecção*"<sup>33</sup>). No meio da ação não há eu+ação, pois ambos se fundem indistintamente. Dissolve-se, aqui, a idéia de um eu enquanto centro orientador das experiências, o que põe em evidência a problemática da vontade, do querer e da intenção, nó vital para a compreensão do pensamento de Cage.

Vemos aqui configuradas duas formas distintas de atividade, sendo o princípio de causalidade a diferença básica entre ambas: se uma é caracterizada por causas e fins, a outra, pode-se dizer, é caracterizada por sua falta, ou melhor, por um "deixar acontecer". Em última instância, as discussões de Cage (sejam referentes ao silêncio, ao acaso ou à indeterminação) conduzem à grande questão da *liberdade*: é essa a questão que se encontra por detrás da discussão em torno do querer e da vontade. Para Cage, a prática da liberdade se dá, paradoxalmente, mediante o confronto com disciplina, método, estrutura (aqui, mais uma vez, torna-se patente sua influência do Zen); não se trata simplesmente de aceitar ou negar impulsos, mas de estar livre deles e para eles. A

---

<sup>31</sup> CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.265-266.

<sup>32</sup> CAGE: *Lecture on Nothing* (1959). In *Silence*, p.126.

<sup>33</sup> BARTHES: *O Neutro*, p.198.

liberdade, afirma Cage, não pode ser confundida com não-comprometimento: “Somos livres como pássaros. Só que os pássaros não são livres. Estamos tão comprometidos como os pássaros, e da mesma forma”<sup>34</sup> (pensamento que, como cita o próprio Cage, lhe foi despertado por Feldman: “Artistas falam muito sobre liberdade. Assim, lembrando a expressão ‘livre como um pássaro’, Morton Feldman foi certo dia a um parque e gastou algum tempo observando nossos amigos plumosos. Quando voltou, ele disse: ‘Sabe? Eles não são livres: estão lutando por bocados de alimento’”)<sup>35</sup>.

E seria, afinal, nosso livre-arbítrio assim tão livre? Cage acredita que não: que ao escolher uma sonoridade em detrimento de outras estamos sendo levados por nosso gosto, que por sua vez é guiado pela memória e pela cultura, razão de sua desconfiança para com nossos julgamentos. Não é à toa que ele nunca simpatizou com a improvisação musical, preferindo em seu lugar trabalhar com *campos de indeterminação* (o improvisado, mesmo quando se quer “livre” – ou seja, mesmo quando não tem uma estrutura prévia, um tema melódico ou mesmo uma seqüência rítmica ou harmônica como base – opera com padrões conhecidos, fórmulas e clichês, serve-se de determinados estilos e expressa, ao fim, um estilo *pessoal*: a expressão de um Eu, ao passo que Cage evita a expressão desse eu, buscando antes, através do acaso e da indeterminação, o impessoal).

Cage busca uma ação que não se torne operação, um fazer que não se torne afazer, uma técnica que não “produza”, apenas *deixe aparecer*. Para melhor colocar essa questão, introduzo aqui a noção de *Gelassenheit* proposta por Heidegger. Em português, *Gelassenheit* pode adquirir diversos sentidos, como calma, serenidade, quietude, soltura, relaxamento, repouso ou mesmo desapego (no caso das traduções da obra de Heidegger, tem se dado preferência ao termo *serenidade*). O verbo *lassen* significa ‘deixar’, assumindo novos significados em suas formas derivadas como *verlassen* (abandonar), *loslassen* (largar, soltar), *zulassen* (permitir), *einlassen* (admitir). Em todos esses verbos, o *lassen* continua transmitindo sua idéia básica de deixar, quase num sentido de ‘passividade’: no abandonar há um ‘deixar que se vá’, no largar há um ‘deixar que caia’, no permitir há um ‘deixar que ocorra’, no admitir um ‘deixar que entre’ (pelo menos, é nesse sentido que se compreende em geral o ‘admitir’ em alemão,

---

<sup>34</sup> CAGE: *Lecture on commitment* (1961). In *A year from Monday*, p.119.

<sup>35</sup> CAGE: *Indeterminacy* (1958). In *Silence*, p.265.

não necessariamente no sentido de concordar). Esse sentido do ‘deixar’, existente na palavra *Gelassenheit*, se perde na tradução para o português como calma ou serenidade. *Gelassenheit* indica não uma passividade, mas o ato da passividade (a atividade na passividade e vice-versa): nos deixamos levar, nos deixamos arrebatados. O termo *Gelassenheit* associa-se a uma tradição que remonta à *apatheia* e à *ataraxia* dos epicuristas e estóicos, sendo o destaque maior, porém, o misticismo medieval alemão personificado por Mestre Eckhart, provavelmente um dos primeiros a utilizar o termo (então grafado *gelazeneit*). Para Eckhart, tratava-se de uma espécie de “esvaziamento” de si e do mundo, de forma que a vontade humana pudesse dar lugar à vontade divina: “Onde eu para mim nada quero, ali quer, em meu lugar, meu Deus”<sup>36</sup>. Heidegger critica, nessa concepção, o fato de o querer não ser transformado, mas apenas substituído por outro querer, de forma que não se sai do campo da vontade: a vontade é apenas transferida, delegada a um poder maior (poderíamos cogitar se também Cage, ao delegar seu poder de decisão ao I-Ching ou a um programa de computador, não agiu da mesma forma).

Através da *Gelassenheit* Heidegger procura chegar à essência do pensamento. Esse pensamento, no entanto, não é apresentado por Heidegger como sendo o pensamento cotidiano, nem tampouco o pensamento científico, mas como o pensamento do pensador - o que não tem necessariamente a ver com o pensamento filosofante, e sim com um pensamento *por-uir* ou *vindouro* (*künftig*). A essência vindoura do pensamento mostra-se como a *serenidade para com o campo* (*Gelassenheit zur Gegnet*), isto é, como um deixar-se vir para a proximidade de, como um deixar-se permanecer no pertencimento de. Através do vindouro, Heidegger aponta para uma essência do ser humano compreendida de forma histórica e mutante, onde essa essência não é: torna-se, e o ser não a alcança nem nela se projeta: a recebe e acolhe<sup>37</sup>. Tal concepção distancia-se definitivamente da tradição cartesiana, que estabelecia a essência do ser no Eu e em sua ipseidade (o sujeito e sua subjetividade, o mundo enquanto objeto para esse sujeito). A essência humana baseada em tal subjetividade é caracterizada por Heidegger como um representar (*Vorstellen*), mais precisamente um representar que é, em si mesmo, um *querer*. Ao contrário, a essência vindoura do pensamento não é um representar cunhado

---

<sup>36</sup> MEISTER ECKHART: *Die Reden der Unterweisung*, nº1, p.77. Apud HEIDEGGER: *Feldweg-Gespräche*, p. 158.

<sup>37</sup> Cf. VON HERRMANN: *Wege ins Ereignis: zu Heideggers ‘Beiträge zur Philosophie’*, p.371-386.



pelo querer subjetivo, mas um pensamento caracterizado pela renúncia (*Absage*) e por um soltar/largar (*Ablassen*) do querer, bem como um permitir-se.

Na ação há um querer, mas esse querer não é querer a ação – esta última, mais que uma ação, mostra-se como uma espécie de *performance*: ao praticar *jogging*, por exemplo, poderíamos estar não correndo, mas *fazendo* o corpo correr; nesse caso teríamos, no lugar de uma ação, uma *operação*, no lugar de um fazer, um *afazer* (nessa perspectiva, a operação estaria caracterizada como uma ação mediada pela *vontade* e forçosamente regulada em seu decurso, ou seja: produzida, induzida, solicitada, mediatizada, tecnicizada). Numa tal atividade induzida estaria implícita a ação orientada para um fim: o músico faria seus dedos se moverem *para* produzir música, o bailarino faria seu corpo se mover *para* haver dança, o orador faria seus lábios se moverem *para* dizer alguma coisa; a ação, transformada em meio para se alcançar algo, torna-se objeto da vontade, deliberação, comando ditado por um sujeito. Mas não é isso o que experienciamos no dia-a-dia: o orador não fica pensando palavra por palavra antes e durante a fala; o bailarino, enquanto dança, não fica dando ordens ao seu corpo do tipo ‘levante a perna, dobre o braço, sorria, pule’, nem o pianista dando ordens aos seus dedos enquanto toca. O pianista toca esquecido de seus dedos, o bailarino dança esquecido de seu corpo, o orador fala esquecido de seus lábios. A ação expressiva é, portanto, de outra ordem que a ação volitiva: numa, meu corpo se move; na outra, *faço* meu corpo se mover. É por isso que Heidegger dirá que “*estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até à plenitude de sua essência*”<sup>38</sup>. O ato que se consuma ‘deixa de ser’, ou melhor, transforma-se em outro ato. O ato ‘em vias de consumir-se’ deve ser diferenciado do ‘ato consumado’. A ação que “quer” consumir-se tem um objetivo, e é, portanto, causal. A ação consumada já não é propriamente ação, tendendo antes a tornar-se *representação* da mesma. Atentemos para o fato de que Heidegger não nos diz que a essência do agir é ‘o estar consumado’: ele nos diz que sua essência é ‘o consumir’; é um agir que vive na tênue fronteira entre ser e não-ser, pois ‘é’ enquanto se dirige a um estar consumado, e deixa de ser ao consumir-se. É preciso, pois,

---

<sup>38</sup> HEIDEGGER: *Carta sobre o humanismo*, p.01.

*permanecer na ação, deixar-se estar na ação, permanecer em fluxo, esperar sem esperar.* Deixar-se ir para dentro da proximidade, deixar-se admitir no seio da proximidade, deixar-se estar/ficar/permanecer à pertença de um campo: serenidade, arrebatamento. Não me arrebató: deixo-me arrebatar. O gesto espera, não expecta, e nessa espera faz-se (fosse expectativa, constituiria-se enquanto projeto – e, mesmo que fosse esse o caso, também haveria espera na expectativa, também haveria trajeto no projeto). Mesmo ao *querer* expressar-me, **expressa-se-me** o que não sou e que não possuo. E, por isso, posso *deleitar-me em não possuir nada*, posso *deleitar-me em não ter nada a dizer e dizê-lo*.

“Enquanto prosseguimos (quem sabe?), uma i-déia pode ocorrer nesta conversação. Não faço idéia se isso acontecerá ou não. Caso aconteça, deixe [let it]” – diz Cage na *Conferência sobre Nada*<sup>39</sup>. Há uma espera, e nessa espera algo acontece: não há nada a dizer, mas palavras se formam, idéias se constituem, gestos se criam. Uma espera que não é espera por algo, mas simplesmente um modo de relação - “serenado”, “deixado” - para com um campo em aberto. Nós não nos projetamos nesse campo: ele vem ao nosso encontro. É nesse sentido que se introduzem, numa tal discussão, termos como quietude, tranqüilidade, serenidade – que, por sua vez, não se opõem ao movimento, apenas caracterizam o modo desse movimento. O silêncio, aqui, não se mostra como a ausência da palavra, mas como a entrega à palavra. Afinal, como pergunta (e responde) Heidegger, “*quem poderia simplesmente silenciar sobre o silêncio?*”; “*somente um dizer que fosse propriamente dizer, poderia fazê-lo.*”<sup>40</sup>

Fala gerando silêncio, silêncio gerando fala, cada qual impregnado-impregnante em relação ao outro. Essa fala não é fruto de uma percepção e de uma compreensão, ou melhor: não há relação seqüencial e causal entre perceber e compreender: na/durante a própria fala há germinação do que *vai ter sido* compreendido – abertura de um campo de *Gestaltungen*.<sup>41</sup> Entra em xeque, aqui, a idéia de que há um sujeito da fala, um algo sobre o qual estaria centrado o corpo e que seria receptor e sintetizador de experiências. ‘Abertura de um campo de *Gestaltungen*’ significa: que a *Gestalt* não é reposta no quadro do conhecimento ou da consciência, não se substancializa para um ente

---

<sup>39</sup> CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.110.

<sup>40</sup> HEIDEGGER: *Unterwegs zur Sprache*, p.152.

<sup>41</sup> MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.181.

enquanto saber ou conteúdo. No entrecruzamento de múltiplas *Gestalten*, temporalidades e *Ereignisse*, o silêncio se mostra como modo não-interessado (mais que “desinteressado”) da ação, desapego que permite às coisas repousarem nelas mesmas. Por um lado, o silêncio mostra uma dimensão de impensado (rastros, historicidade), dimensão essa que pode, eventualmente, mostrar-se no âmbito de uma compreensão hermenêutica; por outro, esse silêncio se abre à alteridade radical, à compreensão não-hermenêutica (ou além/aquém de toda hermenêutica). É nessa segunda dimensão que reside a possibilidade da experiência do outro não no campo do mesmo, mas no campo do Outro - poder de subversão/transgressão temporal no qual se mostra, assim, o “modo silencioso”. Cage quer a impermanência, quer *0'00''* – ou: quer a permanência na não-duração (uma intemporalidade, mais que uma atemporalidade), um tempo-zero de contínuo nascimento. Esse é o silêncio – ou melhor, a dimensão silenciosa elogiada por Cage.

Resumindo, poderíamos dizer que o silêncio elogiado por Cage não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível, o inatual; dá-se como abertura, horizonte de possíveis; faz-se presença (não é: torna-se); 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; fenômeno de *passagem* e de *pregnância*: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatado na direção de uma germinação do que vai ter sido, imbricação de inatualidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo; modo (im)perceptivo que se abre e con-funde a uma não-especificidade enquanto consciência aguda do difuso (*awareness*), fluxo no qual os diferentes momentos no/do tempo se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade difusa e aberta. Em função dessa inesgotável abertura, podemos dizer ainda que, à semelhança da fenomenologia, que mostrou não haver redução última do mundo da vida, a obra de Cage nos mostra que não há redução última do silêncio.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. Trad. Ivone Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORMANN, Hans-Friedrich. **Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik**. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- BUCHNER, Hartmut (Hrg.). **Japan und Heidegger: Gedenkschrift der Stadt Messkirch zum 100. Geburtstag Martin Heideggers**. Messkirch: Thorbecke, 1989.
- CAGE, John. **I – VI. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Anarchy**. Wesleyan University Press Middletown, Connecticut, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A year from monday. New lectures and writings**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1994.
- \_\_\_\_\_. **De Segunda a um ano**. Trad. Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Empty Words: Writings '73 – '78**. Wesleyan University Press Middletown, Connecticut, 1997.
- \_\_\_\_\_. **M: Writings '67-'72**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Silence: Lectures and Writings**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995.
- \_\_\_\_\_. **X: Writings '79-'82**. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 2000.
- CAGE, John / CHARLES, Daniel. **Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles**. Übers. Birger Ollrogge. Berlin: Merve Verlag, 1984.
- CAGE, John / KOSTELANETZ, Richard. **John Cage writer: Previously Uncollected Pieces**. New York: Limelights, 1993.
- CAGE, John / RETALLACK, Joan. **Musicage. Cage muses on words, art, music**. John Cage in conversation with Joan Retallack. Wesleyan University Press of New England, 1996.
- FELDMAN, Morton. **Give my regards to Eighth Street – collected writings of Morton Feldman**. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FOGEL, Gilvan. **A respeito do fazer necessário e inútil ou Do silêncio**. In: SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante (org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1996.
- HAN, Byung-Chul. **Philosophie des Zen-Buddhismus**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Trad. Rubens E. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Die Technik und die Kehre**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Feldweg-Gespräche**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Gelassenheit**. Tübingen: Neske Verlag, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Unterwegs zur Sprache**. Stuttgart: Neske, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Vorträge und Aufsätze**. Stuttgart: Neske, 2000.
- HEISIG, James W. **Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto (Nishida, Tanabe, Nishitani)**. Barcelona: Herder, 2002.
- HELLER, Alberto Andrés. **Fenomenologia da experiência musical**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Trad. Gianotti e D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Signos**. Trad. Maria Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- REVILL, David. **The roaring silence – John Cage: a Life**. New York: Arcade Publishing, 1992.
- SILVA, Augusto Soares da. **A semântica de deixar – uma contribuição para a abordagem cognitiva em semântica lexical**. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- SUZUKI, Daisetz. **Introdução ao Zen-Budismo**. Trad. Murillo de Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A doutrina Zen da não-mente**. Trad. Elza Bebianno. São Paulo: Pensamento, 1993.
- VON HERMANN, Friedrich-Wilhelm. **Wege ins Ereignis. Zu Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"**. Frankfurt/Main: Klostermann, 1994.
- YAMAGUCHI, Ichiro. **Ki als leibhaftige Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit**. München: Eugen Fink Verlag, 1997.

## **ALBERTO ANDRÉS HELLER**

Alberto Andrés Heller é graduado e pós-graduado pela Escola Superior de Música ‘Franz Liszt’ em Weimar, na Alemanha. É mestre em Educação, doutor em Literatura (ambos pela UFSC) e membro da Academia Catarinense de Letras e Artes. É integrante do ARTE Piano Trio e desenvolve trabalhos pedagógicos e de pesquisa na Escola de Música Camerata Florianópolis, no Instituto Müller-Granzotto e no Baobah Estúdios de Autocriação. Tem nove CDs gravados e é autor dos livros *Fenomenologia da Expressão Musical* e *John Cage e a poética do silêncio*. Entre seus últimos trabalhos destacam-se a Sinfonia *Terra*, o Concerto *Aurora consurgens* e a trilha sonora original para o filme *Ensaio* da cineasta Tânia Lamarca. Em 2012 estará gravando o ciclo completo das Sonatas para piano de Mozart (cinco CDs).