

O silêncio do som: o budismo Zen e a música de vanguarda

The silence of sound: Zen-buddhism and vanguard music

Leonardo Stockler

Resumo: Este artigo procura interpretar os usos dados à experiência imanente do budismo Zen, o *satori*, no contexto da música de vanguarda do compositor americano John Cage. Através dessa análise, pretende-se delinear um dos caminhos de entrada do budismo no ocidente: pela indexação linguística de seus termos enquanto redefinidores da experiência em diversos campos da vida: na estética e na ética. É possível dizer que um dos grandes temas e pesquisas da obra de John Cage, e de sua vida, foi o *silêncio*. Na criação de um espaço de escuta aberto para a espontaneidade, pelo qual se permite a “escuta” do silêncio, Cage redefiniu para si novos meios e formas para lidar com a organização do material sonoro, estruturando-o a partir do acaso. O Zen servirá, para Cage, como justificativa teórica capaz de evocar o *Outro* da sociedade na qual se encontra, a ser incorporado em seu método composicional – um método que tenciona borrar as fronteiras entre a arte e a práxis vital, e formular uma crítica à categoria de “obra”, na esteira daquele que seria, por excelência, o projeto das vanguardas históricas.

Palavras-chave: John Cage; vanguarda; silêncio; budismo Zen; história da arte.

Abstract: This article intends to interpret the use given to the immanent experience of Zen Buddhism, the *satori*, in the context of the vanguard music of American composer John Cage. Through this analysis, we pretend to draw some ways by which Buddhism entered the West: with the indexation of its terms as redefining tools of experience in several fields of our life: in aesthetics and ethics. It is possible to say that one of the great themes and researches of John Cage's work, and of his life, is *silence*. By creating a space of hearing open to spontaneity, whereby it allows the "hearing" of silence, Cage redefined new ways and forms to deal with the organization of sound material, by structuring it from randomness. For Cage, Zen will function as theoretical justification capable of evoking the *Otherness* of society, to be integrated in his compositional method - a method that tensions the frontiers between art and vital praxis, and formulate a critic to the category of the "work of art", on behalf of what was the project of the historical vanguards.

Keywords: John Cage; vanguard; silence; Zen-buddhism; history of art.

Introdução: música e religião

A música, entre as artes humanas, é aquela que originalmente menos se presta à *representação*. Ainda que não exista, dentro das ciências biológicas e sociais, um



consenso a respeito da origem da música¹, a sua participação dentro das tradições religiosas é fartamente documentada.

Quanto mais recuamos na história, indo em direção ao passado, mais se tornam nítidas as funções sociais da música. Empregada nos ritos funerários, nas celebrações de casamento, nas festas, nas batalhas, nas cerimônias religiosas e sagradas, a música tem emprestado à religião a sua harmonia e o seu poder de evocação. Deste modo, é correto pensar que a arte de ordenar os sons em torno da melodia, da harmonia e do ritmo, é algo que permite aos seres humanos acessarem certas esferas da linguagem e da comunicação que se encontram além das formulações conceituais da língua – o que termina por postular uma relação de afinidade entre a escuta dos sons, e certas camadas mais sagradas da experiência religiosa.

Deste modo, poder-se-ia dizer que a música, enquanto um tipo muito específico de discurso e enquanto um produto da cultura humana, desfruta de processos evolutivos distintos dentro da história de cada povo. Nos povos pré-históricos, cuja herança atual mais explícita se encontra preservada nas nações indígenas da América, entre os bosquímanos africanos, ou entre os aborígenes australianos, a música pode ou não pode ter conotações simbólicas². Ela pode ser usada no contexto da caça e da coleta, numa cerimônia social, ou mesmo carregada de significados espirituais e religiosos, relacionados a seres meta-empíricos, como deuses ou espíritos, e à aquisição de certos poderes que consideraríamos sobrenaturais. A música, nas sociedades ameríndias, é um artifício xamânico por excelência – e que, aliado ao poder das substâncias alucinógenas, como a ayahuasca ou o peyote, confere aos feiticeiros e xamãs parte da força espiritual de que precisam.

Na história da cultura ocidental, entre os gregos, Pitágoras sistematizou a música e encontrou na exatidão das suas proporções uma evidência da matemática perfeita do Universo. Esta visão, cuja atenção está concentrada mais na harmonia da

1 O que há, na verdade, é uma certa variedade de teorias concorrentes a respeito da origem e da evolução da música na espécie humana, e que divergem quanto à ocorrência dos processos, se paralelos ou difundidos a partir de um centro. Além disso, também há propostas diferentes que terminam por compreender a música como resultado de um processo adaptativo, ou enquanto uma consequência da acumulação cultural e da evolução da natureza multimodal da mente. Este tópico tem sido explorado tanto pelos pesquisadores da área da Neurociência e da Biologia, quanto pelos cientistas sociais, etnomusicólogos, historiadores e antropólogos, que enxergam na música, assim como na contação de histórias, o nascimento da cultura simbólica nas sociedades humanas. LIVINGSTONE, Steven Robert; THOMPSON, William Forde. **The emergence of music from the Theory of Mind**. In: *Musicae Scientiae*, Special issue 2009-2010, p.100.

2 KILLIN, Aaron. **The origins of music: evidence, theory and prospects**. In: *Music & Science*. Australian National University, 2018, p.8.



natureza do que nos seus “defeitos”, deixou heranças dentro da cultura cristã medieval, cujo ápice foi a polifonia, antes de desembocar no tonalismo da Idade Moderna.

No oriente, mais precisamente na Índia, a música também se estabeleceu primeiro dentro de um discurso modal, assim como no ocidente. Em se tratando da música executada nos espaços sagrados e nas cerimônias religiosas, podemos falar dos *mantras* hindus, e de toda a técnica exigida na sua recitação, como ferramentas espirituais de comunicação direta com as divindades – o que outorga ao idioma sânscrito toda a sua sacralidade ressonante.

Os mantras mais antigos conhecidos estão registrados nos *Vedas*. O Rg Veda – o primeiro dos Vedas – traz 1028 destes hinos, cuja aplicação se estende a várias esferas da vida, da guerra aos ritos domésticos. Como representantes de uma fase mais primeva da religiosidade hindu, ainda na Idade do Bronze, o conhecimento do hinário védico detido pelos *brahmanes* dispunha de um uso social fundado na prática do serviço religioso. Uma característica mais devocional, relacionada a algum tipo de divindade pessoal (*Ishvara*) apareceu no hinduísmo apenas depois, nas Upanixades, e, mais intensamente, nas suas manifestações mais populares, durante a fase dos épicos *Mahabharata* e *Ramayana*, nos primeiros séculos da era cristã. Este aspecto musical da religiosidade indiana continuou a ser desenvolvido dentro do budismo, ramificando seus usos na direção da adoração dos *devas*, no caso do budismo tibetano, por exemplo, ou mesmo na repetição do som com um sentido mais transcendental³, relacionado à meditação, dentro do budismo *theravada*, e à realização da vacuidade, na vertente *mahayana*.

O zen, enquanto um tipo de budismo muito peculiar dentro do veículo *mahayana*, é compreendido como um desenvolvimento mais tardio da tradição – desenvolvimento pelo qual incorpora certas características taoistas na sua passagem pela China, e que determina a própria semântica do seu nome: *zen* vem de *chan* que por sua vez vem de *dhyana*, palavra do sânscrito que significa *meditação*. Assim, a meditação sentada (*zazen*) é uma das práticas centrais do zen, que no Japão deu origem a duas grandes escolas, *soto* e *rinzai*. Na primeira tem lugar a meditação silenciosa, na segunda, a prática dos koans e da meditação ativa – pela qual se

³ O *Om* enquanto sílaba primordial da criação do cosmos, e cuja polissemia concentra uma miríade de sentidos.

alcança um estado meditativo enquanto se desempenha trabalhos mais ou menos sofisticados, como a caligrafia ou a prática do arco.

Mas também a música tem uma função religiosa no budismo zen. Um exemplo pontual disso está na apropriação que os monges fizeram da flauta *shakuhachi*. Durante o século XVII, esta flauta específica tinha o status de instrumento sagrado, e era o artefato típico dos monges itinerantes da seita *Fuke*, do ramo *rinzai*. Com a posse da flauta, estes monges tinham passagem garantida pelas províncias, e assim levavam uma vida de mendicância e de exercícios espirituais disciplinados⁴.

Vendo desta forma, o sentido religioso dado à música é uma das primeiras possibilidades de escuta musical dentro da história das sociedades. Isto quer dizer que a música se constitui enquanto campo autônomo somente muito depois do seu desenvolvimento formal. É justamente esta uma das primeiras e mais importantes atribuições da função social da arte. A profissionalização do músico, o desenvolvimento da crítica musical, o nascimento de uma comunidade de artistas que compartilham de um mesmo espectro de anseios estéticos, a liberdade temática e a autonomia dos seus agentes, todas estas questões trabalharam para, no decurso da modernidade, separarem a arte – e dentre elas a música – daquelas funções sociais que antes a restringiam – a função religiosa sendo, talvez, a principal delas. Num certo aspecto, este processo tem paralelos com o processo civilizador de autonomização das esferas da vida, pelo qual a sociedade se seculariza, e cada campo adquire maior autonomia (a ciência, a literatura etc.). A constituição deste campo da arte, no auge dos últimos dois séculos, é a condição *sine qua non* para o aparecimento das vanguardas artísticas, cuja atitude e reflexão é sempre voltada para as próprias bases e categorias estéticas que fundam o empreendimento da arte na modernidade.

Neste artigo, pretendo destacar o *silêncio* como recurso estético pertencente tanto ao campo da música moderna, quanto ao campo da experiência religiosa. Dentro das tradições orientais, o budismo zen foi aquela que mais incorporou o silêncio às suas práticas e à sua ética⁵, sintetizando numa vida espiritual ao mesmo tempo a espontaneidade e a disciplina do instante. Assim, a transplantação do budismo para o ocidente realça ainda mais estes aspectos distintos da cultura

4DAY, Kiku. **Zen Buddhism and music: Spiritual shakuhachi tours to Japan**. In: The Changing World Religion Map: Sacred Places, Identities, Practices and Politics, editado por Stanley D. Brunn. New York: Springer Science + Business Media B.V, 2013, p. 2816.

5 Não apenas pela prática da meditação silenciosa, mas também por um estilo de vida marcado pelo silêncio, do qual a cerimônia do chá é também um exemplo.

ocidental moderna, marcada pela racionalidade e pela perda da experiência religiosa. Procura-se com isso destacar os alcances mais longínquos do processo de transplantação religiosa, quando a desterritorialização de seus termos adquire a capacidade de redefinir as categorias estéticas modernas, o vocabulário da arte, a ética social, a subjetividade individual e a própria experiência humana.

Para tanto, verificaremos a relação entre o budismo zen e o silêncio na obra do compositor americano John Cage, e sua vinculação a um processo mais amplo da aventura artística e religiosa do século XX.

John Cage

John Milton Cage Jr. (Los Angeles, 1912-1992) foi um dos grandes nomes da moderna música americana⁶. Filho de pais americanos, iniciou sua vida artística como pintor. Pouca sequência profissional deu a essa inclinação, e preferiu dedicar-se ao estudo do piano, ainda que tenha continuado envolvido com as artes plásticas ao longo de sua vida. Estudou música com Henry Cowell, Adolph Weiss, na década de 1930, e com Arnold Schoenberg, na Europa. Foi importante membro daquela que viria a ser conhecida como Escola de Nova York, dentre os quais se destacam Earle Brown, Christian Wolff e Morton Feldman. Esta escola ficaria conhecida pelo seu etilo de música indeterminada, pelo uso de operações de acaso em seus procedimentos composicionais.

Foi um artista polivalente: compôs inúmeras peças, dentre as quais destacam-se, entre outras, *Music of Changes* (1951), *Sonatas and Interludes* (1946-1948), *Williams Mix* (1951-1953), as cinco peças intituladas *Imaginary Landscapes* (a primeira data de 1939 e a última de 1952), e *4'33* (1952); além de ter deixado uma obra poética e uma obra plástica. Foi durante muito tempo diretor musical da companhia de dança de Merce Cunningham, que também incorporou em suas performances noções de indeterminação, acaso, e música com ruídos e silêncio. Sua influência na música de vanguarda é inestimável, não só na América do Norte, mas também na Europa e no Japão⁷. No Brasil, no entanto, suas ideias foram talvez

6 ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 212.

7 ADDLINGTON, Robert. **Sound commitments:** avant-garde music and the sixties. Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 4.

melhor absorvidas no campo da literatura, na vanguarda da poesia concreta de São Paulo, mais do que na música propriamente dita⁸.

Sua trajetória musical prestou enorme tributo aos músicos que o precederam, como forma de reconhecimento de uma nova “tradição” modernista. Seus métodos de composição sempre foram, de certa forma, inovadores. *Music of Changes* foi composta a partir do oráculo chinês, o *I Ching*, a partir do qual Cage produziu operações de acaso. Outras, como as 85 composições que integram *Music for Piano*, foram escritas a partir das imperfeições em folhas de papel amassadas. Figura única dentre os músicos de vanguarda, é indispensável para os rumos da música moderna por constituir uma coluna de sustentação entre os dois grandes e distintos processos musicais do século XX: o serialismo e o minimalismo⁹. Mas mais do que Schoenberg, com quem estudou, foi outro o membro da Escola Austríaca que mais teve peso em seus trabalhos iniciais: Anton Webern.

Schools teach the making of structures by means of classical harmony. Outside school, however (e.g., Satie and Webern), a different and correct structural means reappears: one based on lengths of time. In the Orient, harmonic structure is traditionally unknown, and unknown with us in our pre-Renaissance culture. Harmonic structure is a recent Occidental phenomenon, for the past century in a process of disintegration.¹⁰

E é o que assevera Vera Terra:

[...] O caráter virtual atribuído à série por Webern, distinto do tratamento temático que lhe é dado por Schoenberg, é apresentado como fator que abre caminho para a introdução de elementos indeterminados na música, na medida em que confere à forma musical um caráter relativo. [...] [Cage] realça o campo em que essas combinações se efetuam: o silêncio, um indeterminado puro.¹¹

Ao longo de sua análise das obras de John Cage e Pierre Boulez, Vera Terra nos dá demonstrações de como o silêncio, derivado de Webern, será, para o compositor americano, o principal “elemento” capaz de dar conta de uma composição musical

8 Ver: DAS NEVES, Marcus Vinícius Marvila. **Entre campos**: a música de invenção na poética de Augusto de Campos. Dissertação (Mestrado em Letras). Vitória: UFES, 2010.

9 WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 46.

10 "As escolas nos ensinam a composição de estruturas através da harmonia clássica. Fora das escolas, contudo (e.g. Satie e Webern), um meio diferente e correto reaparece: aquele que é baseado nas durações do tempo. No Oriente, a estrutura harmônica é tradicionalmente desconhecida, e desconhecida de nós na nossa cultura pré-Renascentista. A estrutura harmônica é um fenômeno ocidental recente, e desde o último século segue um processo de desintegração" (tradução minha). CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 63.

11 TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, 2000, p. 24-25.

que faça uso do acaso e da indeterminação. Ele, o silêncio, servirá como estrutura para que os sons produzidos pelo acaso apareçam – sons que até então seriam tradicionalmente interpretados como ruídos. Na esteira da evolução do discurso musical moderno, a partir do serialismo, o silêncio representará também uma evolução técnica, uma vez que à série dodecafônica acrescentará precisamente um elemento que faltava a ela: o *zero*.

O Silêncio

Difícilmente haverá um outro conceito que nas tradições místicas receba tanta atenção quanto o silêncio. As referências ao silêncio não conduzem apenas à introspecção monástica, mas também à experiência situada além da linguagem. No yoga, no sufismo, na filosofia perene de Helena Blavatsky, o silêncio aparece como uma situação eminentemente mística. De todas as referências religiosas feitas ao silêncio, talvez a mais citada seja o sermão do Buda no qual ele, calado, em total silêncio, segura uma rosa diante de seus discípulos.

Na cultura contemporânea são frequentes às alusões ao silêncio enquanto campo de possibilidades para a resolução de alguns problemas atuais, como o estresse, o excesso de informação, a falta de tempo, e a incapacidade de concentração. Assim, o silêncio é incorporado a certas práticas terapêuticas e espirituais que se amparam discursivamente num entendimento a-histórico e desterritorializado dos usos dados ao silêncio. As muitas formas de meditação que, no contexto das sociedades urbanas modernas, se tornam mais e mais populares, podem ser entendidas como evidência deste fenômeno que integra religião e terapia, tendo no silêncio um campo de renovação da experiência humana. A ênfase no aqui e agora, uma forma mais suave de mesmerismo, o relaxamento, a não identificação do sujeito com as causas do sofrimento – todos estes procedimentos e técnicas subscrevem tradições ora mais antigas, ora mais modernas¹².

O silêncio, na música, possui outra história. Ele passa a existir enquanto dado musical apenas na era contemporânea. Numa das correspondências entre John Cage e Pierre Boulez, o silêncio suscitará uma discordância. O motivo seria a maneira com que o silêncio era empregado na obra de Anton Webern. Cage advogará em nome da

12 A meditação (*dhyana*) dentro do campo das religiosidades do subcontinente indiano datam da Idade do Bronze, e no cristianismo podemos encontrar outras modalidades de meditação desde a figura dos Padres do Deserto.

ideia de que o silêncio é a ausência de som, algo vinculado à *duração*, e, portanto, ligado à estrutura rítmica da composição, como um intervalo. Para Boulez ele será medido em termos de altura, ou seja, como um elemento pertencente à notação musical¹³. Isto se deve ao fato de que até então Cage não estava familiarizado com a noção de silêncio enquanto algo virtual, *transcendente*, de maneira alguma *oposto* ao som, mas inerente a ele – e até mesmo necessário para que o próprio som aconteça. Abordarei este ponto mais adiante.

Também outro compositor foi necessário para que Cage formulasse suas noções musicais: Erik Satie. A importância de Satie, por sua vez, pode ser verificada na própria conferência que John Cage proferiu no Black Mountain College, intitulada *Defesa de Satie*, nos inúmeros concertos que dedicou a ele, e até mesmo, na conversa imaginária entre os dois, que foi simulada por Cage e que consta no volume *Silence*, de 1961. Mas mais importante talvez seja a composição de Satie chamada *Musique d'ameublement*, e que pode ser traduzida como “Música de mobília”¹⁴.

Dentre outras, é, talvez, nesta primeira “música ambiente”, composta por Satie, que se opera um jogo redefinidor da estrutura musical. Ele levou aquilo que costumava ser a “figura” para o “fundo”, constituindo assim um “campo” em que os sons até então percebidos como ruídos coexistam com a música, da qual se pode derivar a noção musical de desobstrução,

A noção de *desobstrução* difere, contudo, da noção transcendental do budismo Zen, que também terminará por ao compositor americano¹⁵. Várias vezes Cage fará declarações simpáticas que evoquem esta ideia de desobstrução musical¹⁶. Está explícita nesta concepção a vontade de aproximar a música, a arte, da práxis vital,

13 BIAZOLI, Isis. **O silêncio em Webern**: uma escuta do Op. 30 a partir das concepções de silêncio de Cage e Boulez. *Revista Música*: São Paulo, v.13, n.º1, p. 96-135, ago. 2012.

14 “Quando Satie projetou esse entretenimento para o intervalo de um espetáculo em uma galeria de arte em Paris, em 1920, sua intenção era que os espectadores passassem ao largo e ignorassem a música, a qual deveria ser percebida meramente como ‘capa de mobília’. Infelizmente, todos pararam para ouvir. Naquele tempo, a música ainda era algo para ser apreciado, ainda não havia sido lançada em sua nova função de tagarelice de fundo; e Satie teve de correr de um lado para outro, gritando: ‘Parlez! Parlez!’ [‘Falem! Falem!’]”. SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 160-161.

15 “John Cage irá converter essa situação e esse silêncio, que é índice em Satie, em elemento articulador de sistema, sistema constituído de silêncios/ruídos encadeados.” WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 50.

16 Uma delas merece ser citada porque nos serve como exemplo da maneira com que enxergava a música moderna, como algo que, necessariamente, deveria se articular com os ruídos do mundo: “A cough or a baby crying will not ruin a good piece of modern music”. CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 161.

naquele que deveria ser o projeto das vanguardas históricas¹⁷, borrando as fronteiras que até então separavam “música” de “ruído”. Esta vontade não se encontrará limitada a esta ideia, contudo, e Cage não hesitará em manifestá-la em seus escritos, sobretudo em suas críticas à categoria de “obra”:

When a composer feels a responsibility to make, rather than accept, he eliminates from the area of possibility all those events that do not suggest this at that point in time vogue for profundity. [...] There are many serious problems confronting such an individual. He must do it better, more impressively, more beautifully, etc. than anybody else. And what, precisely, does this, this beautiful and profound object, this masterpiece, have to do with Life? It has this to do with Life: that it is separate from it. Now we see it and now we don't. When we see it we feel better, and when we are away from it, we don't feel so good¹⁸.

Esta crítica à categoria de obra traz para dentro da realização artística a experiência do Zen e do Tao. De quê forma? Segundo D.T Suzuki uma das qualidades ou principais do Zen é a sua disposição no lado de dentro da vida cotidiana, desprovida de formulações intelectuais ou conceituais. Desta forma, o significado do *satori*, a iluminação, não é acrescentado à vida a partir de um movimento externo à percepção diária¹⁹.

O foco na experiência

Esta particularidade do pensamento musical de Cage se deve à sua leitura das religiões orientais, dentre elas o Tao e o budismo Zen, e do misticismo ocidental da filosofia perene, de Alan Watts, J. Krishnamurti, Ananda K. Coomaraswamy Helena Blavatsky, Buckminster Fuller, e Meister Eckhart. A sua pesquisa sonora, ativada a partir do silêncio de Webern, o levou à direção do silêncio místico esboçado na vasta literatura religiosa que há sobre o assunto. Desde o início do século XX constrói-se

17 BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 105-106.

18 "Quando um compositor sente a necessidade de fazer, mais do que a de aceitar, ele elimina da área de possibilidades todos aqueles eventos que não sugerem isto naquele ponto em que a profundidade está na moda. Há vários problemas que um tal indivíduo tem de confrontar. Ele deve fazer melhor, de forma mais impressionante, com mais beleza etc., do que todos os outros. E o que, precisamente, este objeto profundo e belo, esta obra-prima, tem a ver com a Vida? Tem a ver com isso: que ela está separada da Vida. Agora não vemos, e agora não vemos mais. Quando vemos, nos sentimos melhor, e quando nos separamos, não nos sentimos tão bem" (tradução minha). CAGE, John. **Silence: lectures and writings by John Cage**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 130. Também aqui se encontra, ainda que mínima, uma crítica à ideia de obra como expressão do gênio do compositor, outra categoria também atacada pelas vanguardas históricas.

19 SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Zen and japanese culture**. New York: Princeton University Press, 2010, p.16.

uma ponte entre estas filosofias produzidas no ocidente e aquelas produzidas no oriente.

Este campo de ideias outorgará à expectativa espiritual do ocidente uma atenção especial à *experiência*. Nos estudos científicos a vida religiosa já recebia uma tal atenção desde, pelo menos, os estudos de William James. Mas é somente em meados do século XX que a cultura sentirá os efeitos desta busca espiritual. Em face de uma tradição religiosa dualista marcada pela figura do Grande Ausente, a busca por uma experiência religiosa genuína teria sido o *leitmotif* de uma geração, para qual *A Ilha* de Aldous Huxley figuraria como uma utopia religiosa realizável. É correto dizer que as artes e a contracultura cumprem um papel decisivo para esta *popularização* da experiência. Trata-se, certamente, de uma nova forma de valorar a espiritualidade. Neste caso, entendo que a obra de Cage, os seus *happenings*, a performance do silêncio, a espontaneidade, a presença espiritual no mundo do instante, articulam-se a partir de sua aceitação da filosofia Zen.

Dela é derivado o conceito de *satori*, algo mais ou menos descrito como um estado de iluminação e leveza – o que sugere uma integração entre sujeito e objeto, entre expressão e experiência, a sutileza ética, e uma conduta passiva perante o mundo. A essa aceitação o Tao nomearia *Wu*, um nome chinês para a experiência de iluminação do *satori*.

Basta dizer que a noção de “desobstrução” musical, presente na peça de Satie, encontrou certo eco filosófico e transcendental em um dos ensinamentos de D.T. Suzuki²⁰, por quem Cage foi profundamente influenciado. Também vale dizer que a necessidade de se enxergar a música moderna como “dependente” do ruído, e não como sendo absolutamente distinta dele, é algo que foi percebido pela primeira vez por Luigi Russolo²¹. A incorporação de elementos ruidosos, tais como hélices, sirenes, buzinas, etc., foi sendo feita de maneira progressiva ao longo das primeiras décadas do século XX, muito antes de Cage produzir seus trabalhos compostos apenas por ruídos. Que a arte produzida nas salas de concerto tenha passado a imitar a paisagem sonora que, enquanto novidade, existia do lado de fora, no mundo das indústrias e

20 CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 46.

21 SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 160.

das revoluções tecnológicas, é algo que só vem a confirmar a afirmação de Cage de que “[...] Art is the imitation of nature in her manner of operation”²².

O *satori*, enquanto objetivo da escuta e da experiência sonora, presume uma outra maneira de organizar a massa de sons. A aceitação do acaso e da espontaneidade redefinem a percepção daquilo que vem a ser a obra musical.

4'33

4'33, sua principal, mais polêmica, e mais conhecida peça, só será “composta” em 1952, somente após um processo de maturação de suas ideias. Para tanto será fundamental a experiência na câmara anecoica, muitas vezes mencionada por ele em seus escritos, e que se constitui como a importante evidência de uma guinada.

Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.²³

É a partir de então que o silêncio deixará de ser algo verificável empiricamente (como pausa, no caso de Webern). Agora ele torna-se *virtual*. Sempre existirão sons, mesmo que se faça silêncio. O silêncio será até mesmo necessário para que os sons possam vir a existir²⁴²⁵. E uma peça composta apenas por silêncio, como no caso de 4'33 (o nome é também a sua duração: uma referência à duração padrão das músicas comerciais), é uma abertura total para que os sons do mundo, os ruídos produzidos pelo acaso, sejam o verdadeiro material da “obra”. Daí se sublinha mais uma vez a

22 "Arte é a imitação da natureza em seus modos de operação" (tradução minha). CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 100.

23 "Uma tal sala se chama de câmara anecoica, tem suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei numa dessas na Universidade de Harvard vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o som alto era o meu sistema nervoso funcionando, e o baixo era o meu sangue em circulação. Até que eu morra existirão os sons. E eles continuarão após a minha morte. Não devemos temer pelo futuro da música" (tradução minha). CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 8.

24 "O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som". WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 18.

25 "O 'silêncio' nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir 'em cima' sem 'embaixo' ou 'esquerda' sem 'direita', é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio". SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 18.

crítica à categoria de “obra”, posto que aquilo que interessa neste caso é a performance que produz uma “obra” diferente todas as vezes em que acontece (como naquela máxima de Heráclito que diz que nunca entramos no mesmo rio duas vezes). Outra crítica formulada implicitamente é aquela dirigida à categoria de “autor” e de “intérprete”. Aqui os responsáveis pela sonoridade não são o compositor nem o intérprete, a quem é dada a instrução de fazer um silêncio permanente enquanto a música é executada, mas todos aqueles que produzirão (às vezes involuntariamente) o som possível de ser ouvido durante o silêncio: a plateia, a natureza, o mundo.

Aquele que disser que tal peça não se trata de música, ou que o compositor tampouco seja um músico, não encontrará muita resistência. O próprio John Cage preferiria outros termos²⁶. Que a existência de sons, quaisquer sejam, possa garantir a existência futura da música é algo que parecerá estranho à primeira vista. Esta afirmativa, contudo, encontra justificativa na recorrente exigência de Cage para que os compositores deixem que os sons sejam eles mesmos, para que eles não expressem nada, nenhuma emoção, nada além deles mesmos²⁷. Esta postura irá se prolongar por toda a sua trajetória e é representativa de sua predileção por ruídos - tão ricos quanto as notas musicais - e pelo acaso - a maneira com que a natureza funciona e deve ser imitada pela arte. *4'33* é a culminação de uma ideia que desde as obras anteriores ganhava corpo no pensamento musical de Cage: a exclusão da vontade do compositor e do intérprete nos atos de composição e execução.

Como já foi dito, a influência do pensamento Zen, que contaria como principal vetor de divulgação o mestre D. T. Suzuki²⁸, não foi pequena na obra de John Cage. Dos ensinamentos do mestre ele tomou como conceitos válidos para sua experiência

26 “If the word ‘music’ is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound”: “Se a palavra ‘música’ é considerada sagrada e está reservada para os instrumentos dos séculos dezoito e dezenove, nós podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som” (tradução minha). CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 3.

27 É neste sentido que o silêncio de Cage não poderá ser entendido como análogo à ideia de obra aberta apresentada no livro de Umberto Eco de mesmo nome. A exigência do compositor americano é para que os sons não tenham propósito (daí o silêncio do som) e é inegável que dentro de tal concepção artística se encontre a necessidade de um novo tipo de escuta e até um novo tipo de abordagem do material disponível para a composição, que exige uma aceitação do caos do mundo e a resignação de um princípio ordenador. Nesta nova concepção e abordagem, muito influenciada pelos princípios Zen, estará implícita uma utopia que clama por um novo modelo social, anárquico, e que deverá servir como objeto desta pesquisa. CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 3, 7, 10, 14, 114.

28 Não só o Zen-Budismo, divulgado principalmente por D. T. Suzuki e Alan Watts, seria importante, mas também outras filosofias orientais, como o Tao de Lao Tsé, e os ensinamentos de Coomaraswamy. À eles junta-se a figura do místico Meister Eckhart, também muitas vezes citado por Cage e que não é zen-budista, e tampouco oriental.

musical as noções de “desobstrução” e “interpenetração”. Também sua escrita é bastante semelhante à lógica dos *koans*, que são pequenas histórias, aparentemente sem sentido, contadas pelos mestres aos seus discípulos, pela qual se procura derrotar a razão. A aparente falta de sentido na verdade serve como janela para apreensão da impermanência das coisas, da limitação da palavra, e baseiam-se na sabedoria da serenidade. Há uma constante exigência, nesta filosofia, para a aceitação da vida e da natureza, de uma postura contemplativa, e um abandono das tentativas de ordenação do caos no mundo²⁹. Uma vez que a música nasce dessa própria tentativa de se organizar o material sonoro que encontramos disponível na natureza, como sintoma de um processo maior de racionalização e dominação, essa concepção será continuamente utilizada por Cage, seja para qualificar sua aventura sonora³⁰, ou para criticar a tradição musical ocidental. Essa “tensão” entre Ocidente e Oriente encontra bastante espaço na poética cageana, e pode ser verificada tanto em seus escritos quanto em suas músicas.

Music of Changes e o'oo

Music of Changes, de 1951, por exemplo, seria o cruzamento entre um novo caminho musical europeu marcada pelas recentes contribuições do serialismo, e uma tradição filosófica oriental sempre sujeita aos retoques que o imaginário ocidental é capaz de dar a ela. A obra é resultado de um método composicional baseado em operações de acaso, nonde se constrói uma estrutura musical simétrica sobre o oráculo chinês do *I Ching* – o livro das mutações. É a partir dessa “tensão” entre as formas ocidentais e orientais que Cage redefinirá um dos eixos da pesquisa musical do século XX, e é a partir dessa redefinição que ele emitirá um diagnóstico sobre a música europeia como algo que deve ser necessariamente superado para que possamos, por fim, unir a Arte à práxis vital.

Esta obra marca a abertura de um caminho que se tornará radical em momentos posteriores da sua carreira. Aqui, cabe apontar para o fato de que as influências do zen são carregadas por um corpo maior de influências orientais, como o Tao. A América, no caso, é o lugar onde estas tradições distintas se encontram de

29 “The mythological and Oriental view of the hero is the one who accepts life”. CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 134.

30 ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 212-213.



forma desterritorializada, dentro de uma mesma vizinhança comum, sem qualquer hierarquia.

Além de *4'33*, a peça *0'00*, de 1962 também funciona como uma provocação. O nome dado à obra indica uma não-temporalidade, posto que sua execução consiste basicamente numa ação disciplinada, muitas vezes vivida na forma de uma *preparação*. O músico, ou intérprete, deve afinar e preparar o seu instrumento, como se estivesse em vias de executar uma peça. Aqui o foco não recai sobre o som, mas sobre a ação. Trata-se de uma ação qualificada cujo sentido é sublinhar a sua presença no mundo.

Zen e o Ocidente

A relação do budismo com a maior criação religiosa do ocidente, o cristianismo, esteve, desde o século XVII, marcada por ambiguidades e turbulências. O período de grandes conversões ao cristianismo que se sucedeu logo após a sua chegada ao Japão, em 1549, foi seguido por conflitos com budistas, e finalmente pelo banimento da religião durante toda a era Tokugawa.

Mesmo durante a abertura econômica para o ocidente, durante a Era Meiji, no século XIX, o governo japonês olhava com desconfiança para o cristianismo, oficialmente compreendido como uma “religião do mal”³¹. O estabelecimento de um diálogo mais firme e mais contundente só se tornou possível após o Parlamento das Religiões, na ocasião da Feira Mundial de Chicago em 1873. Desde então, na virada do século XIX para o XX, intelectuais budistas passaram a reformular filosoficamente o zen dentro de termos mais modernos, e a abertura proveniente desse esforço intelectual tornou mais claros certos pontos em comum, possíveis para uma eventual transplantação em tempos posteriores, quando no século XX a migração de japoneses para o ocidente se intensificou.

As características deste empreendimento, de algum modo, também qualificam os termos do budismo ocidental, gestado na América, movido por “conversões” de indivíduos que não nasceram budistas, mas que passaram a compreender o budismo apoiando-se numa perspectiva desterritorializada:

31 USARSKI, Frank. **O Budismo e as outras**: encontros e desencontros entre as grandes religiões mundiais. São Paulo: Ideias & Letras, 2017, p.127.

“[...] há um costume de tratar essa religião no sentido de um sistema intelectualmente consistente, cujos métodos, insights e verdades atemporais são universalmente válidos e, portanto, ‘naturalmente aplicáveis a qualquer momento histórico e ambiente social’. Vale a pena lembrar que essa inclinação cognitiva é uma herança de tempos em que obras de autores como Ralph Waldo Emerson e Arthur Schopenhauer começaram a popularizar o Budismo em termos e estilos acessíveis para o público, tendência até hoje atendida pela maioria dos livros sobre religião escritos para leitores ocidentais”.³²

Zen e a Arte Moderna

Umberto Eco, em sua *Obra Aberta*³³, defende como tese central a ideia de que a indeterminação presente nas poéticas das obras artísticas do século XX serviria como metáfora epistemológica dos rumos da ciência moderna, sobretudo das ciências naturais, e em especial a física – e por sua vez o desenvolvimento da física quântica -, a química e a biologia, que introduziram em seus métodos noções de acaso e indeterminação. O próprio Cage é adepto desta ideia.

I have for many years accepted, and I still do, the doctrine about Art, occidental and oriental, set forth by Ananda K. Coomaraswamy in his book *The Transformation of Nature in Art*, that the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation. Our understanding of “her manner of operation” changes according to advances in the sciences. These advances in this century have brought the term “space-time” into our vocabulary. Thus, the distinctions made above between the space and the time in arts are at present an oversimplification³⁴.

Este preciso movimento é o que possibilitará uma arte com estas preocupações. Mas não é só isso. Segundo Eco, é possível que essa mesma arte,

³² Idem, p.57.

³³ Mais uma vez vale ressaltar que as peças silenciosas de Cage não se adequam ao conceito de obra aberta definido por Umberto Eco, como muito bem explica Vera Terra em seu estudo sobre John Cage e Pierre Boulez. Muito embora Cage proponha uma abertura da obra para os sons externos, ele não sugere uma abertura do significado. Por isso sua sugestão para que os sons sejam “eles mesmos”. Mesmo assim, a noção de metáfora epistemológica, e o entendimento que Eco possui do movimento histórico e social que ocasionou as poéticas da indeterminação e do acaso, assim como sua percepção da recepção do Zen-Budismo pelo Ocidente no século XX, são válidas e até mesmo fundamentais para este trabalho.

³⁴ "Durante muitos anos eu aceitei, e ainda aceito, a doutrina sobre a Arte, ocidental e oriental, postulada por Ananda K. Coomaraswamy em seu livro *A Transformação da Natureza em Arte*, em que a função da Arte é imitar a Natureza em suas formas de operação. Nosso entendimento de suas 'formas de operação' se modifica de acordo com os avanços científicos. Estes avanços trouxeram neste século as palavras espaço-tempo para o nosso vocabulário. Portanto, as distinções feitas entre espaço e tempo na arte são, neste momento, uma simplificação" (tradução minha). *CAGE, John. A year from monday: new lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1967, p. 31.

resultado histórico de um longo desenvolvimento, também tenha preparado terreno para a recepção do próprio budismo Zen³⁵.

Se a maneira com que produzimos nossa arte é resultado da maneira com que observamos a natureza, e a maneira com que observamos a natureza é produzida pelo cruzamento entre visões científicas e religiosas, de certa forma a física contemporânea e a filosofia oriental irão ambas se encontrar na obra de Cage para produzir o silêncio, o silêncio moderno da arte moderna³⁶, um silêncio que exige uma postura diferenciada na forma de se organizar e distribuir o material sonoro. E a própria maneira com que os homens se apropriam de seus materiais sonoros para distribuí-los³⁷ é sempre um indicativo de suas formas sociais e afetivas. A música neovanguardista de Cage promete uma superação do modelo social vigente, em prol de um regime mais livre e anárquico³⁸. Que dentro de sua transgressão artística se encontre a promessa de uma utopia, não se trata de uma novidade, porque este é um fenômeno típico das vanguardas históricas. E mesmo que Marcuse estivesse falando de literatura³⁹, cabe concordar quando ele diz que:

[...] a arte cria o mundo em que a subversão da experiência da própria arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade reprimida

35 ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 214.

36 É necessário dizer que 4'33 e 0'00, ambas compostas por John Cage, não são as únicas peças silenciosas que a arte do século XX produziu. Também há a de Alphonse Allais, *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, de 1887; em uma composição de Erwin Schulhoff de 1919 chamada *Fünf Pittoresken*, consta um movimento composto com restos e silêncios; e uma sinfonia de Yves Klein de 1949, chamada *Symphonie Monoton-Silence*, na qual há um movimento de 20 minutos de silêncio. Essas são as obras predecessoras. Posteriores a 4'33 há uma verdadeira infinidade de obras silenciosas.

37 A afirmação encontra respaldo nos diversos exemplos que a História nos fornece: a organização matemática principiada pelos gregos, com Pitágoras; a escala chinesa que era um reflexo da disposição dos diferentes estratos sociais; a música medieval que deveria ser um sinônimo da ordem da criação divina e que, por isso mesmo, repudiava o trítono, o *Diabolous in Musica*, um intervalo dissonante que era interpretado como a manifestação do Diabo, a semear a desordem na criação divina; a música dodecafônica que, com a dissolução do centro tonal em privilégio das outras doze notas, pôde vir a representar uma sociedade mais fluída e democrática. Todos esses exemplos foram retirados dos livros de José Miguel Wisnik e de R. Murray Schafer.

38 Cage, além de citar o pensador Henry David Thoreau em seus diários, também irá se assumir como um anarquista em alguns momentos: "Hearing my thoughts, he asked: Are you a Marxist? Answer: I'm an anarchist, same as you are when you're telephoning, turning on/off the lights, drinking water": "Ouvindo os meus pensamentos, ele me perguntou: você é um Marxista? Resposta: eu sou uma anarquista, o mesmo que você é quando está no telefone, acendendo e apagando as luzes, bebendo água" (tradução minha). CAGE, John. **A year from monday**: new lectures and writings by John Cage. Hanover: Wesleyan University Press, 1967, p. 53.

39 "Sua peça silenciosa (4'33), por exemplo, não pode ser 'compreendida' enquanto música, teatro ou filosofia; o acesso a ela se dá na interseção, no quiasma. Falar da música de Cage é falar de sua literatura; falar de sua literatura é falar de sua filosofia; falar de sua filosofia é falar de sua música". HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 2008, p. 12.

e distorcida da realidade existente. [...] A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes⁴⁰.

A arte, portanto, quando é mediada pela realidade histórica e social, guarda dentro de si a possibilidade de transcender essa mesma realidade. A obra musical de Cage adota esta perspectiva ao incorporar elementos derivados das ideias religiosas orientais. Este encontro ilustra algumas das dinâmicas da modernidade em virtude da promessa, localizada na arte, de germinação de um período posterior em que se dá a sua superação.

Susan Sontag, em seu artigo *A estética do silêncio* presente no volume *A vontade radical: estilos*, refletiu sobre o silêncio nos moldes de uma preocupação eminentemente moderna. A sua afirmativa de que o silêncio numa obra só pode existir enquanto uma propriedade não-literal⁴¹ é diretamente oposta à sugestão de Cage de que os sons devem permanecer neutros e sem propósito. Seu artigo é importante por identificar uma tendência na arte moderna, e não só na arte de vanguarda, em tornar-se anti-arte.

O silêncio e ideias afins (como vazio, redução, “grau zero”) são noções limite com uma série de usos muito complexa, termos dominantes de uma retórica espiritual e cultural específica. Descrever o silêncio como um termo retórico não significa, obviamente, condenar tal retórica como fraudulenta ou de má-fé. Os mitos do silêncio e do vazio são quase tão férteis e viáveis quanto se podia imaginar em uma época doente. [...] A arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio⁴².

E mais adiante:

O fato de os artistas contemporâneos estarem preocupados com o silêncio (e, portanto, em certa extensão, com o inefável) deve ser compreendido, do ponto de vista histórico, como uma consequência do mito contemporâneo dominante do “caráter absoluto” da arte. O valor que se atribui ao silêncio não aparece em virtude da *natureza* da arte, mas deriva da atribuição contemporânea de algumas qualidades “absolutas” ao objeto de arte e à atividade do artista⁴³.

Ainda que no caso aqui estudado ocorra uma incorporação de certas ideias religiosas, pelo menos num nível metodológico, a reação de Cage é justamente

40MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 17.

41SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17.

42Idem, p. 19.

43Idem, p. 37.

contrária a esta ideia de “absoluto” e à ideia de que a arte, e a música, devam *expressar algo*.

A compilação de artigos de George Steiner que leva o nome de *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* também é um importante trabalho se quisermos pensar no silêncio como produto da crise da palavra. Uma concepção mística, devedora da filosofia perene, ou até mesmo cabalista, procurará no silêncio um campo onde reside o inefável, objeto da arte e da religião (dentre eles o Tao e o Zen, cuja iluminação repousa não numa doutrina que possa ser explicada verbalmente, mas numa experiência individual), lugar que a linguagem humana sempre falha em alcançar. Sua perspectiva, contudo, ainda que limitada à ideia de uma palavra que existe em oposição ao silêncio, nos serve como testemunho de uma preocupação crescente que insiste em enxergar o *silêncio* como substrato de uma condição histórica.

O estudo de Umberto Eco a respeito da indeterminação nas poéticas modernas (*Obra aberta*) é uma categórica demonstração das relações entre os rumos da ciência e da arte. Ainda que as obras de Cage não possam ser consideradas obras abertas, o conceito de *metáfora epistemológica* ali presente, assim como o estudo a respeito da recepção do budismo Zen pelo ocidente permitem um entendimento esclarecedor do meio pelo qual uma obra de arte pode se justificar teoricamente enquanto toma emprestado conceitos extraídos de uma tradição religiosa e filosófica que seria apenas geograficamente distante.

Tomando primeiramente o Zen como um modismo, o artigo de Eco (datado de 1959) pretendia fazer uma revisão de sua recepção na América do Norte e na Europa. Ao autor teria parecido que uma tal onda Zen deixou na Europa sinais pouco relevantes, em comparação com os Estados Unidos. Esse modismo, contudo, teria uma influência profundamente penetrante em quase todas as áreas, das artes à filosofia e à psicologia. A descrição que ele faz de Cage termina por nos apresentar a um mestre Zen já graduado na iluminação prometida pela experiência mística do *satori*, ensinando os seus discípulos ouvintes por meio da retórica do *avyakata* – perguntas não respondidas articuladas de uma tal maneira discursiva que o seu emprego levaria à iluminação do ouvinte, por meio de um *insight*, e de um abandono da razão⁴⁴.

⁴⁴USARSKI, Frank. **O Budismo e as outras:** encontros e desencontros entre as grandes religiões mundiais. São Paulo: Ideias & Letras, 2017, p. 173.



Nas palavras de Eco, o Zen já se configuraria como um elemento pertencente à cultura ocidental do século XX (à cultura letrada, pelo menos, enquanto *novidade*), principalmente porque teria oferecido aos seus contemporâneos uma chance de redefinição dos seus momentos místicos. A tese de uma transplantação, contudo, não parece vingar neste seu quadro de análise. Mas consideremos a seguinte questão: uma das estratégias de transplantação de uma cultura religiosa é justamente a tradução de seus termos nos termos da cultura para a qual se destina o transplante. Essa tradução muitas vezes serve para conectar certos aspectos culturais entendidos mais ou menos como comuns, percebidos numa situação de analogia.

Assim é quando D.T. Suzuki sugere que o mundo do artista coincide, de alguma forma, com o mundo do Zen. Aqui a intuição e a manipulação das formas tomam lugar na fabricação da vida⁴⁵. Daí que no contexto da arte de vanguarda a figura de um artista percebido como um mestre Zen, tanto no seu *fazer* artístico como na sua postura diante de outros membros do campo da arte moderna, acabe por situar a religião no centro da aventura da arte contemporânea.

Considerações Finais

O que se pretendia aqui era uma leitura que situasse a experiência religiosa dentro do projeto estético de John Cage enquanto um capítulo decisivo na música moderna. O confronto da postura musical ocidental com a postura espiritual oriental leva ao tencionamento de categorias artísticas historicamente constituídas. Dentre muitas outras consequências envolvendo a sua transplantação, a tradução, e as modalidades de interpretação dadas ao conteúdo das religiões orientais, a sua recepção - aqui no caso o budismo Zen - as levou à frente da pesquisa sonora, obtendo aí a chance de reorientarem a relação da cultura com os seus sons. A absorção da experiência e dos conceitos oriundos dessas matrizes religiosas puderam ser incorporados à reflexão sobre as formas e os fazeres da arte. Se há alguma transplantação em curso, ela está nas chances de uma atitude reflexiva perante a própria cultura - atitude através da qual ela se abre para um enriquecimento de sua própria linguagem, uma expansão dos termos definidores que condicionam a

45 SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Zen and japanese culture**. New York: Princeton University Press, 2010, p.16.



experiência da arte, e, por consequência, do que pode ser a religião e de como podemos experimentá-la.

A arte que "deve ser superada" neste projeto é identificada e vista como representativa de uma etapa da sociedade ocidental localizada no tempo e no espaço: o mundo europeu romântico e clássico – um determinado discurso musical que na obra de Cage seria transcendido pela “experiência” de uma “virtualidade”: a sua superação. A recusa em organizar o som é imperativa e radical: é o caso de abandonar a estrutura da forma ocidental – a forma da sociedade industrial. Tal como o silêncio, esta superação pode ser apreendida apenas na sua virtualidade, em uma dialética que não conduz à conciliação da totalidade, mas à sua negatividade enquanto experiência histórica. Tal negatividade é, no entanto, muitíssimo singular, uma vez que, ao recorrer aos pressupostos do Zen, envolve também uma *aceitação* do mundo.

Não seria errado, portanto, assumir que os projetos artísticos da vanguarda sempre teriam algo de contraditórios em si mesmos. É neste ponto que “o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica”⁴⁶. Na performance do silêncio, o *transcendente* quer se fazer *imanente*. O objetivo de Cage se pretende àquilo que costumamos tipificar como uma experiência religiosa⁴⁷.

Bibliografia

Fontes

BOULEZ, Pierre. **The Boulez-Cage correspondence**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CAGE, John. **A Year from Monday: New lectures and writings by John Cage**. Hanover: Wesleyan University Press, 1967.

_____. **Composition in retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993.

_____. **Empty Words: Writings '73-'78**. Hanover: Wesleyan University Press, 1979.

_____. **M: Writings '67-'72**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

_____. **Silence: Lectures and writings by John Cage**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. **X: Writings '79-'82**. Middletown: Wesleyan University Press, 1983.

46 BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 57.

47 Na exigência de Cage para que “os sons sejam eles mesmos” parece residir uma proposta de autonomia do som em relação à palavra, ou, em relação à mensagem, e ao discurso. Na dinâmica de uma *dialética silenciosa*, parecerá sintomático que a autonomia do som, de maneira semelhante à autonomia da arte, resulte em silêncio.



_____. **For the birds:** John Cage in conversation with Daniel Charles. Boston: M. Boyars, 1995.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage.** 3. ed. New York: Limelight, 1991.

Discografia

CAGE, John. *Complete Piano Music, V. 1-10:* com Steffen Schleiermacher. Alemanha: MDG, 2004. CD.

Artigos

BIAZOLI, Isis. **O silêncio em Webern:** uma escuta do Op. 30 a partir das concepções de silêncio de Cage e Boulez. *Revista Música:* São Paulo, v.13, n^o1, p. 96-135, ago. 2012.

DAY, Kiku. **Zen Buddhism and music: Spiritual shakuhachi tours to Japan.** In: *The Changing World Religion Map: Sacred Places, Identities, Practices and Politics*, editado por Stanley D. Brunn. New York: Springer Science + Business Media B.V, 2013.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Duas formas de se ouvir o silêncio:** revisitando 4'33. *Kriterion:* Belo Horizonte, n^o 112, dez. 2005, p. 429-441.

KILLIN, Aaron. **The origins of music: evidence, theory and prospects.** In: *Music & Science.* Australian National University, 2018.

LIVINGSTONE, Steven Robert; THOMPSON, William Forde. **The emergence of music from the Theory of Mind.** In: *Musicae Scientiae*, Special issue 2009-2010

Dissertações e Teses

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio.** Tese (Doutorado em Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 2008.

DAS NEVES, Marcus Vinícius Marvila. **Entre campos:** a música de invenção na poética de Augusto de Campos. Dissertação (Mestrado em Letras). Vitória: UFES, 2010.

Livros

ADDLINGTON, Robert (org.). **Sound commitments:** Avant-garde Music and the Sixties. Nova York: Oxford University Press, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Filosofia da nova música.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.



_____. **Introdução à sociologia da música.** São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **Teoria estética.** Lisboa: 70, 1993.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COOMARASWAMY, Ananda Kendish. **The transformation of nature in art.** New York: Dover, c1934.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2.ed. São Pauo: Editora Perspectiva, 1971.

LIVINGSTONE, Steven Robert; THOMPSON, William Forde. **The emergence of music from the Theory of Mind.** In: *Musicae Scientiae*, Special issue 2009-2010.

MAERHOFER, John W. **Rethinking the vanguard:** aesthetic and political positions in the modernist debate, 1917-1962. UK: Cambridge, 2009.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética.** Lisboa: Edições 70, 2011.

NICHOLLS, David (org.). **The Cambridge companion to John Cage.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PADDISON, Max; DELIÉGE, Irene (org.). **Contemporary music:** theoretical and philosophical perspectives. USA: Ashgate, 2010.

PERLOFF, Marjorie. **John Cage:** composed in America. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

_____. **The poetics of indeterminacy:** Rimbaud to Cage. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1999.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

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

SONTAG, Susan. **A vontade radical:** estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio:** ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Zen and japanese culture.** New York: Princeton University Press, 2010.

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

USARSKI, Frank. **O Budismo e as outras:** encontros e desencontros entre as grandes religiões mundiais. São Paulo: Ideias & Letras, 2017.

WATTS, Alan W. **O budismo Zen.** 5. ed. Lisboa: Presença, 2000.

WILHELM, Richard. **I Ching:** o livro das mutações. 27. ed. São Paulo: Pensamento, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Recebido em: 11/11/2019

Aprovado em: 10/12/2019