UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
TESE DE DOUTORADO / TEORIA LITERÁRIA
ORIENTADOR: PROF. DR. MARCOS JOSÉ MÜLLER-GRANZOTTO

John Cage e a poética do silêncio

ALBERTO ANDRÉS HELLER

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ALBERTO ANDRÉS HELLER

JOHN CAGE E A POÉTICA DO SILÊNCIO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina
sob orientação do Professor Dr. Marcos José Müller-Granzotto
para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Florianópolis, 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

C E R T I F I C A D O

Certifico, para os devidos fins, que Alberto André Heller, no dia vinte e três de junho de 2008, perante a Banca Examinadora, designada pela Portaria n° 038/CPGL/2008, composta pelos Professores Marcos José Müller-Granzotto (Orientador e Presidente da Banca (UFSC), Gilvan Luiz Fogel (UFRJ), Eduardo Seincman (USP) Emílio Goze Pagotto (UFSC), Cláudia Pellegrini Drucker (UFSC), e Alckmar Luiz dos Santos (suplente - UFSC), defendeu tese de doutorado, intitulada: "John Cage e a poética do silêncio" obtendo o conceito "A COM DISTINÇÃO", conforme consta do Livro de Atas de Defesa de Tese de Doutorado, ATA 14/2008, tendo, assim, obtido o grau de Doutor em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.

Certifico, ainda, que se encontra em tramitação o processo de expedição de Diploma que lhe confere o referido grau.

Florianópolis, 23 de junho de 08

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
Coordenadora

Campus Universitário – Trindade – Sala 309 – 88.040-900 – Florianópolis – SC
Fone: (48) 331 9582 – Fax: (48) 331 6612 – e-mail: pglb@cce.ufsc.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Florianópolis, 16 de junho de 08 Portar. nº 038/CPGL/2008

A Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Literatura, no uso de suas atribuições,

RESOLVE:

DESIGNAR os Professores:

Dr. Marcos José Müller-Granzotto (Orientador e presidente - UFSC)
Dr. Gilvan Luiz Fogel (UFRJ)
Dr. Eduardo Seincman (USP)
Dr. Emilio Goze Pagotto (UFSC)
Dra. Cláudia Pellegrini Drucker (UFSC)
Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC – suplente),

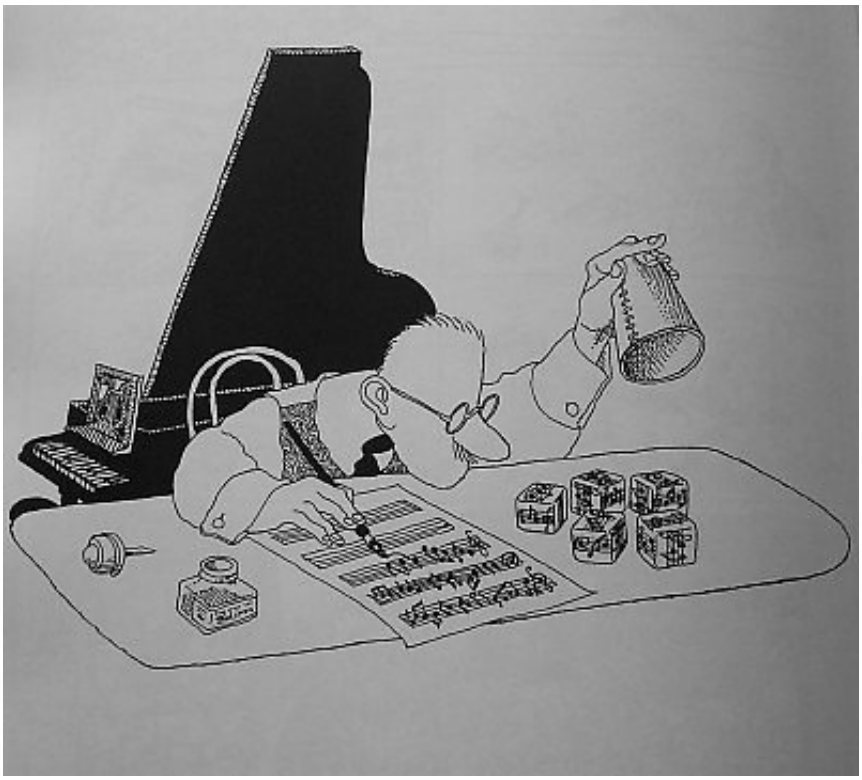
para sob a presidência do primeiro constituírem a Comissão Examinadora para a defesa da Tese de Alberto André Heller, cujo título é "John Cage e a poética do silêncio", a realizar-se no dia 23 de junho de 08, às 9 horas, na Sala Machado de Assis – 4° andar / CCE – BL B.

Tânia Regina O. Ramos
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
Coordenadora

Campus Universitário – Trindade – Sala 309 – 88.040-900 – Florianópolis – SC
Fone: (48) 331 9582 – Fax: (48) 331 6612 – e-mail: pglb@cce.ufsc.br

ÍNDICE

P.06	Resumo
P.07	Agradecimentos
P.10-159	Texto
P.161	Bibliografia



John Cage por Quino

RESUMO

Esta tese se propõe a analisar o silêncio a partir da obra de John Cage (especialmente a literária e a musical). Esse silêncio, inicialmente compreendido por Cage como um empírico (a pausa em música), revela-se gradualmente um transcendente: não mais uma substância nem a simples ausência de som, mas um *modo* da ação (modo de silêncio), aparecendo como estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade. Esse silêncio implica modos de percepção e temporalidade próprios, descritos aqui a partir das noções de *Gelassenheit* (Heidegger) e *Awareness* (Gestalt) e estabelecendo conexões com as noções de *Invisível* em Merleau-Ponty e de *Nada* no Zen-budismo.

Palavras-chave: Cage, silêncio, transcendental, *Gelassenheit*, *awareness*, invisível, nada.

RESUMEN

Esta tesis se propone a analisar el silencio a partir de la obra de John Cage (especialmente de la literária y de la musical). Esse silencio, inicialmente compreendido por Cage como un empírico (la pausa en la musica), se muestra gradualmente un transcendental: no más una substancia ni la simples ausencia de sonido, pero un *modo* de acción (modo de silencio), apareciendo como estilo, profundidad, aura, dimensión, verticalidad, densidad. Esse silencio implica modos de percepción y temporalidad proprios, descritos aqui a partir de las nociones de *Gelassenheit* (Heidegger) y *Awareness* (Gestalt) y estableciendo relaciones con las nociones de *Invisible* en Merleau-Ponty y de *Nada* en el Zen-budismo.

Palavras-llave: Cage, silencio, transcendental, *Gelassenheit*, *awareness*, invisible, nada.

ZUSAMMENFASSUNG

Die hiesige Dissertation analysiert die Stille nach dem Werk John Cages (insbesondere das literarische und das musikalische). Diese Stille, vom Cage anfänglich als empyrisch verstanden (die Pause in der Musik), ergibt sich allmählich als transcendent: weder Substanz noch fehlen vom Klang, sondern *Weise* der Action (Weise der Stille), und erscheinet als Still, Tiefe, Aura, Dimension, Verticalität (Senkrechtlichkeit), Densität (Dichte). Solche Stille impliziert ausgezeichnete modi der Perception und der Temporalität (Zeitlichkeit), hier beschreibt nach den Begriffen von *Gelassenheit* (Heidegger) und *awareness* (Gestalt), und mit Beziehungen zu den Begriffen *Unsichtbar* (Merleau-Ponty) und *Nichts* (Zen-Buddhism).

Hauptworte: Cage, Stille, Transcendental, Gelassenheit, *Awareness*, Unsichtbar, Nichts.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Armando e Haydée, que sempre me apoiaram e apóiam incondicionalmente; ao meu orientador, Marcos José Müller-Granzotto, que em suas aulas e orientações não faz história do pensamento: pensa e faz pensar – um exemplo a ser seguido; à coordenação da pós-graduação em Literatura da UFSC, que aceitou em seu programa, sem restrições, esta tese “interdisciplinar”; à CAPES, pela bolsa de estudos.

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, p.371)

de repente ao longe o passo a voz nada então de repente algo
algo então de repente nada de repente ao longe o silêncio

Samuel Beckett (*How it is*, p.14)

I

Sobre o que não se pode falar, é preciso calar[1], diz-se; silêncio que, no entanto, clama novamente pela fala (ou, como diz Cage: *"O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que eu continue falando*"[2]). 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?

Ainda não sabendo se há ou não fala silenciosa, talvez o mais acertado seja começar não pelo silêncio da fala, mas pela fala *sobre* o silêncio. Ou sobre *os* silêncios. Sim, porque há vários: há o silêncio da falta e 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.

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 nos permitimos falar, em relação à sua obra, numa *poética*[3] *do silêncio*.

II

John Cage e a poética do silêncio. Tese.

Quatro palavras principais: Cage, poética, silêncio, tese (mesmo não fazendo parte do título, o formato 'tese' não pode ser ignorado: ele impõe certos limites e expectativas, leis e nomes; uma presença nada silenciosa que sugere verdades, bem como a possibilidade de demonstração de tais verdades). De um lado do título temos 'John Cage'; do outro, 'a poética do silêncio' - ambos unidos-separados pela partícula 'e'. Numa outra construção, o título poderia ter sido 'A poética do silêncio em John Cage', ou 'Silêncio: a poética de John Cage', onde ficaria clara e delineada a primazia

[1] Frase final do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein.
[2] CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.109.
[3] Em relação à noção de poética em Cage, ver LVI a LVIII.

da perspectiva cageana do silêncio. O fato de eu ter optado por 'John Cage ***e*** a poética do silêncio' não foi gratuito: mais que pensar o silêncio *em* ou *para* John Cage, quero pensar o silêncio *a partir* de John Cage (e *a partir* do próprio silêncio).

Irei expor três diferentes compreensões do silêncio em Cage; as primeiras duas são claras e declaradas em seus textos, a terceira já não tanto, sendo talvez mesmo discutível – e é onde venho colocar minha tese. Até que ponto essa "terceira compreensão" pertence a Cage, até que ponto sou eu quem a imputa a ele? Não sei. Acredito (e trarei numerosos exemplos e citações de Cage para tentar provar isso) que Cage chega, sim, a essa terceira compreensão; mas não o declara de forma tão contundente quanto as primeiras duas. De qualquer forma, se através do estudo de sua obra pude chegar a essa compreensão, foi porque, intencionalmente ou não, seu pensamento a possibilitou, e porque a própria possibilidade desse silêncio estava, desde o início, dada.

III

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* (do contrário, esta tese estaria melhor situada nas áreas de música ou física) -; "*o silêncio não é acústico*", diz Cage, "*é uma mudança da mente, uma reviravolta. Devotei minha música a isso*"[4].

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 obervar uma das manifestações desse silêncio, por exemplo, nas colunas verticais dos mesósticos, sua forma poética preferida:

[4] Ibidem, p.164.

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

even though the sub**J**ect
Of
the pla**Y**
is the **C**urtain
that s**E**parates them![5]

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.

A questão de Cage em relação ao silêncio não é musical, não é literária, não é filosófica; na expressão de sua arte todos esses campos se encontram em estado de fusão e interligação (em *Empty Words*, Cage chega a declarar: "*há muito anos reparei que a música enquanto atividade separada do resto da vida não entra na minha mente; questões estritamente musicais não mais são questões sérias*"[6]). 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.

Meu interesse maior não está em distinguir, analisar e comparar o "Cage literário" com o "Cage musical", nem em estabelecer conexões e analogias entre sua expressão artística e seus preceitos filosóficos, mas em tentar observar, nessa contínua passagem e transgressão entre os diversos campos, a existência de um fundamento comum que, acredito, está intimamente associado à idéia do silêncio (ou melhor, à idéia de um *modo de silêncio*).

Junto a algumas obras musicais de vital importância (*4'33''*, *0'00''*, *Musicircus* e outras), a principal fonte está, nesta tese, em sua produção literária, reunida sob os seguintes títulos: *Silence* (1961), *A year from Monday* (1967), *Notations* (1969), *M – Writings '67-'72* (1973), *Empty Words - Writings '73-'78* (1979), *Composition in*

[5] CAGE: *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An alphabet* (1981). In *X*, p.55.
[6] CAGE: *The future of music* (1974). In *Empty Words*, p.177.

retrospect (1982), *Themes & Variations* (1982), *X - Writings '79-'82* (1983), *Anarchy* (1988), *I-VI* (The Charles Eliot Norton Lectures 1988-89). Outra fonte imprescindível são as várias publicações contendo entrevistas, depoimentos, cartas e outros escritos, em especial com Daniel Charles (*Pour les oiseaux* - 1976), Richard Kostelanetz (*Conversing with Cage* – 1987; *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces* - 1993) e Joan Retallack (*Musicage* – 1996).

IV

Este trabalho não pretende um levantamento enciclopédico e exaustivo de teorias e pesquisas sobre o silêncio – aliás, algumas das questões que trataremos parecerão, a princípio, sequer estar ligadas diretamente ao tema, como o *Nada* do pensamento oriental (especialmente no Tao e no Zen), o *Invisível* de Merleau-Ponty (de quem também discutiremos noções como *Expressão*, *Quiasma* e *Carne*) ou o *Impensado* e a *Gelassenheit* (serenidade) em Heidegger. Os "diálogos" que pretendemos estabelecer entre esses autores e Cage irão ora ao encontro, ora de encontro a Cage, contestando, ampliando, discutindo, comparando e aprofundando os vários temas relacionados à questão do silêncio. Temos, portanto, dois panoramas se abrindo e se inter-relacionando numa espécie de ziguezague: por um lado, a noção de silêncio em, para e a partir de Cage; por outro, a expansão e o aprofundamento da noção de silêncio a partir dos temas e autores acima citados.

Mas há aqui, afinal, uma tese? Ou apenas seu desejo?

Sim, há uma tese. Mas ela não irá tentar determinar um significado último e derradeiro para o silêncio. Ao contrário: irá mostrar sua abertura, complexidade e multiplicidade, mostrando ao mesmo tempo como a noção de silêncio se transforma e se desenvolve ao longo da obra de Cage (dando-nos ainda a oportunidade de aprofundar o tema também pela perspectiva de outros olhares).

A meu ver, podemos distinguir três perspectivas ou "momentos" (o termo "fases" me parece, aqui, por demais restritivo) na compreensão cageana do silêncio (a datação nesta divisão é, obviamente, aproximada):

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 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.

Freqüentemente, 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* (de onde a contradição é, muitas vezes, apenas aparente).

A tese que aqui apresento (a seguir indicada pela letra **A**) gera, como decorrência, desdobramentos ou "subteses", indicados pelas letras **B**, **C** e **D**:

A. 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 arrebatar 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.

B. O silêncio ultrapassa o nível empírico e se mostra como um transcendentalismo radical.

C. No silêncio, no "deixar os sons serem eles mesmos", revela-se uma *dimensão ética*: modo de co-presença, intersubjetividade (com ênfase em **inter**-subjetividade, e não em inter-**subjetividade**), intercarnalidade.

D. O "projeto" cageano [→ cf. LVI] mostra-se, de certa forma, impossível. Nessa impossibilidade reside, porém, sua coerência (de forma similar à da fenomenologia, que se mostra coerente justamente ao "falhar" – ao deixar claro que não há redução última do mundo da vida[7]). Assim como não há redução última do mundo da vida, não há redução última do silêncio.

É preciso, entretanto, paciência, pois o silêncio não se deixa apreender de forma direta – faz-se necessário que se o ouça por via alusiva, lateral, de soslaio ou refletido (lembrando-nos Eurídice, resgatada do Hades por seu amado Orfeu; ele sabe-a lá, a segui-lo pelas sombras; mas, se ele se virar para olhá-la, ela se desvanece). E embora Cage tenha no silêncio um tema central, esse tema se mostra enovelado com uma série de outros temas que são, para ele, tão importantes quanto o silêncio, e com os quais estaremos, obrigatoriamente, lidando (embora não de forma direta nem exaustiva) nesta tese – temas como vida, liberdade, natureza, cultura, intenção, não-intenção, método, estrutura, disciplina, notação, indeterminação, interpenetração, devoção, circunstância, variabilidade, compreensão, contingência, impermanência, performance.

V

No âmbito musical, o silêncio costuma ser compreendido como falta/ausência de som e representado por pausas. A essas pausas são conferidos valores (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

[7] Cf. Merleau-Ponty: "*A incompletude da redução ("redução biológica", "redução psicológica", "redução à imanência transcendental" e finalmente "pensamento fundamental") não é um obstáculo à redução, é a própria redução, a redescoberta do ser vertical*" (*O visível e o invisível*, p.173).

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.[8]). 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).

O compositor conta com o fato de que o músico (ao menos o músico experiente) saberá interpretar essas pausas, dando-lhes corpo e vida. 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.

VI

Diz-se que o som possui quatro parâmetros: altura, intensidade, duração e timbre, enquanto o silêncio teria somente o parâmetro da duração. É essa a compreensão que Cage tem do silêncio nos anos 30 e 40, como na afirmação de que “*o silêncio não*

[8] Cf. AUGUSTINUS (St. Agostinho): *De musica*, livros III e IV; BOETHIUS (Boécio): *De institutione musicae*.

pode ser ouvido em termos de altura ou harmonia: ele é ouvido em termos de duração de tempo".[9]

Se o silêncio é duração e a duração é tempo, podemos concluir (seguindo essa linha de raciocínio e tecendo um silogismo um tanto primário mas que nos dará uma direção inicial) que o silêncio é tempo. Tal compreensão do tempo tem, porém, um sentido linear, "aristotélico" – para Aristóteles, o tempo é mensurável em função da relação entre espaço e movimento/mudança: chega-se à conclusão de que transcorreu certo tempo quando percebemos a mudança e/ou o movimento nos/dos corpos, caracterizando-se assim um antes e um depois.[10]

Temos aqui uma série de termos cujas definições se mostram, no mínimo, problemáticas: 1) o som como tendo apenas quatro parâmetros e o silêncio apenas um; 2) o silêncio como pausa, isto é, como intervalo entre sons, suspensão temporária, espaço de separação; 3) o tempo como duração, sendo este compreendido enquanto extensão linear.

VII

Mesmo que consideremos o fator tempo em seu aspecto sucessório, linear e mensurável (o tempo subdividido arbitrariamente em parcelas iguais, regulares e homogêneas), é preciso atentar para o fato de que há três escalas distintas nas quais ocorrem variações temporais de relevância psicoacústica: 1) escala "microscópica" de tempo, na qual as vibrações de uma onda sonora cobrem uma gama aproximada entre 0,00007 e 0,05 segundos; 2) faixa intermediária em torno de um décimo de segundo, onde ocorrem variações sutis tais como ataque e decaimento; 3) escala "macroscópica" de tempo, que vai de 0,1 segundo em diante, correspondendo às durações habituais de

---

[9] CAGE: *Defense of Satie* (1948). In KOSTELANETZ: *John Cage*, p.81.

[10] Uma observação a ser feita em relação a essa concepção "linear" do tempo é que ela supõe ou presume a existência de um observador "neutro" para medir o movimento. Outra observação, feita por Cornelius Castoriadis em seu ensaio *Tempo e criação* (In *As encruzilhadas do labirinto III*, p.268), é que, quando Aristóteles relacionou tempo com movimento, não escreveu que o tempo *era* o movimento; ele escreveu que o tempo era uma das determinações essenciais do movimento, isto é, sua *medida*. Se o "mesmo movimento" acontece com durações diferentes, simplesmente ele não é mais o mesmo movimento (não pode ser o mesmo movimento, pois cada movimento envolve outra relação, outra temporalidade, outra *expressão).*

notas e sucessões musicais[11]. [Em termos teóricos, poderíamos ainda pensar nas durações hiper-microscópicas e hiper-macroscópicas, ou mesmo nas várias questões levantadas pela relatividade e pela física quântica – que possibilitaram, entre outras coisas, as visões "fantásticas" do tempo dentro do tempo e da duração dentro da duração, lembrando-nos, por exemplo, o paradoxo de Zenão: fosse o tempo divisível, argumenta ele, Aquiles, o dos pés ligeiros, o mais veloz dos heróis gregos, não poderia vencer uma corrida contra a tartaruga, o mais vagaroso dos animais: Aquiles, generoso, dá vantagem à tartaruga, e jamais a alcança, pois, para alcançá-la, sendo o espaço divisível, deve, primeiro, vencer a metade da distância entre ele e a tartaruga, depois a metade da metade, depois a metade da metade da metade e assim indefinidamente, de modo que jamais alcança a tartaruga[12]. Ou nas palavras de Borges, em sua *História da Eternidade*: "*É impossível que em oitocentos anos de tempo transcorra um prazo de quatorze minutos, porque antes é obrigatório que tenham passado sete, e antes de sete, três minutos e meio, um minuto e três quartos, e assim infinitamente, de maneira que os quatorze minutos nunca se cumprem*"[13]].

Também em termos de altura é preciso apontar os limites da percepção auditiva humana, que se situa aproximadamente entre 16 e 20.000 Hz (sons abaixo ou acima dessas freqüências também nos afetam corporalmente, apesar de não mais os percebermos, necessariamente, como sons). O que chamamos de som é, portanto, apenas um pequeno espectro do campo das alturas e das durações.

VIII

O silêncio, pensado como pausa, torna-se, enquanto definição, simplesmente a ausência de som. Mas 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 1950/51 (os relatos do próprio Cage são contraditórios quanto à data): ao invés de perceber finalmente o "verdadeiro" silêncio, Cage relata ter ouvido um som grave e outro agudo, descobrindo com o engenheiro responsável que o

[11] ROEDERER: *Introdução à física e psicofísica da música*, p.24.
[12] CHAUÍ: *Introdução à história da filosofia I: dos pré-socráticos a Aristóteles*, p.97.
[13] BORGES: *Historia de la eternidad*, p.15.

som grave era decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sangüínea, enquanto o som agudo era decorrente de seu sistema nervoso. Sua primeira conclusão: o silêncio não existe, sempre há som; "*pois nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos*"[14].

IX

Nos anos trinta e quarenta (antes, portanto, de sua visita à câmara anecóica) Cage ainda via no silêncio principalmente uma falta, falta compreendida como duração (medida, quantidade), não lhe reconhecendo os outros parâmetros tradicionalmente atribuídos ao fenômeno sonoro (altura, intensidade e timbre) - afinal, se o silêncio é falta, como pode essa falta ter cor ou textura, ser forte ou fraco, grave ou agudo?

Basta, porém, que se entre num estúdio de gravação para reconhecer que o silêncio tem, sim, esses parâmetros, o que fica claramente audível na questão da *ambiência*. Grave-se a mesma música em dois dias seguidos (na mesma sala, com os mesmos microfones dispostos nas mesmas posições e distâncias etc.) e se obterá duas sonoridades muito distintas uma da outra, pois a temperatura do ar já não será a mesma, assim como a pressão atmosférica, a umidade e outros fatores. Recentemente gravei, em estúdio, algumas obras para piano e coro; como é de costume, cada música foi gravada várias vezes para se escolher a melhor versão - freqüentemente ocorre que uma parte da música fica melhor na versão 'x', enquanto outra parte fica melhor na versão 'y'. Nesse caso, faz-se posteriormente uma edição, ou seja: esses trechos são recortados e montados. É importante, porém, que esses trechos sejam gravados no mesmo dia, justamente para que tenham uma sonoridade similar "de fundo". Para ouvidos apurados (e dispondo de um bom equipamento de áudio), mesmo dois trechos iguais tocados um após o outro com o intervalo de apenas dois ou três minutos já mostram uma diferença considerável.

[14] CAGE: *Experimental Music* (1957). In *Silence*, p.7-8.

Durante essa gravação, uma das músicas tinha um trecho intermediário no qual o coro se calava e o pianista (no caso, eu) tocava um solo de aproximadamente vinte segundos. Como estavam todos cansados após várias horas de gravação, cogitou-se que o solo poderia ser gravado em separado e posteriormente editado. Mas tal não foi possível, pois o som da sala, sem os cantores, alterava completamente o resultado sonoro. Era preciso que se fizesse ouvir/sentir o silêncio do coro.

X

"*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*[15] *de som*"[16]; "*nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons*"[17]. 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 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 cinqüenta 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 (esses cursos começaram no final dos anos quarenta, extendendo-se até 1957). Segundo Cage, Suzuki falava muito em duas noções: 'não-impedimento' (*unimpededness*) e 'interpenetração': "*Durante uma palestra no último inverno em Colúmbia, Suzuki afirmou haver uma diferença entre o pensamento oriental e o pensamento europeu: que no pensamento europeu as coisas são vistas como causando uma à outra e tendo efeitos, enquanto no pensamento oriental essa visão de causa e efeito não é enfatizada; antes, enfatiza-se a identificação com o aqui e agora. Ele falou então em duas*

[15] Cf. noção de *pregnância* na literatura fenomenológica.
[16] In: REVILL: *The roaring silence*, p.163.
[17] CAGE: *Lecture on something (1959).* In *Silence,* p.135.

qualidades: não-impedimento e interpenetração. Tal não-impedimento prevê que em todo o espaço cada coisa e cada ser humano estão no centro e, além do mais, que cada um deles, estando no centro, é o mais honrado de todos. Interpenetração significa que cada um desses mais honrados de todos está se movendo em todas as direções, penetrando e sendo penetrado por qualquer outro, não importando qual o espaço e qual o tempo. De forma que, quando se diz que não há causa e efeito, o que se compreende é que há uma incalculável infinidade de causas e de efeitos; que, de fato, cada e toda coisa no todo do tempo e do espaço está relacionado com cada e toda coisa no todo do tempo e do espaço"[18].

XI

O fato de a sustentação teórica em torno da interpenetração ter vindo a Cage gradualmente a partir dos anos cinqüenta não significa que essa noção (ou intuição) já não estivesse presente muito antes, especialmente em seus trabalhos junto ao grupo de dança de Merce Cunningham (interessante, relembra Cage, que, mesmo antes da amizade e parceria com Cunningham, sua música já despertava muito mais interesse entre dançarinos que entre músicos). Cage e Cunningham se conheciam desde os anos trinta, mas seu primeiro trabalho se deu, de acordo com Cunningham, somente em 1942 (outras fontes apontam o ano de 1944), parceria que se intensificou e se manteve até o final da vida de Cage. Desde os primeiros trabalhos, o princípio geral era de que "*dança e música deveriam se complementar uma à outra e, mesmo assim, ser capazes de se sustentar por si sós*"[19].

Essa mescla entre dependência e independência também se faz observar nos *happenings* – como no verão de 1952, no Black Mountain College, Carolina do Norte, quando se deu este curioso espetáculo (denominado *Untitled Event* – o que, paradoxalmente, não deixa de ser um título[20]): Cage, do alto de uma escada, lia em voz alta sua *Conferência na Juilliard*, enquanto em outra escada M. C. Richards e Charles

[18] CAGE: *Composition as process* (1958). In *Silence*, p.46-47. Mais tarde, Cage viu essas questões ampliadas e reforçadas também através das idéias de Buckminster Fuller (1895-1983), sobretudo em relação ao conceito de *sinergética*, conceito que discutiremos em LXI. Cf. também com a noção de *Fundação* em Husserl, bem como a de *Gestalt*.
[19] In REVILL: Op. Cit., p.101.
[20] Sobre a questão envolvendo as relações entre arte, não-arte e anti-arte (e da dificuldade e do problema quando a não-arte – e/ou a não-obra - se transforma em arte e/ou obra, problema notadamente duchampiano), cf. *Musicage*, p.101-104.

Olson liam poemas; suspensos desde o teto encontravam-se quatro quadros branco-sobre-branco de Robert Rauschenberg, enquanto em uma parede se projetavam slides e um filme de Nicholas Cernovitch; Rauschenberg operava um toca-disco, produzindo ruídos ao raspar a agulha sobre o vinil, Merce Cunningham dançava (seguido, inadvertidamente, por um cão) e David Tudor tocava piano[21]. Mais que uma "obra", comenta Cage, o que havia era um *processo*, que tinha por finalidade instaurar e permitir uma "*multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e de interpenetração*"[22].

XII

Também no ocidente encontramos uma grande tradição filosófica a respeito da questão dos "múltiplos centros" e suas inter-relações (basta lembrar a monadologia de Leibniz). Gostaria, porém, de destacar a contribuição de Husserl ao tema, quando este trata da relação entre o todo e as partes na *Terceira Investigação Lógica* – intitulada precisamente '*Para uma teoria do todo e das partes*' -, de 1901. Nela, Husserl fala de *unidades semânticas* (unidades de sentido) onde um '*a*' só adquire significado em função de um '*b*', de forma que ambos se solicitam e se complementam - ambos *se fundam* um ao outro, formando um todo que não é determinado pelos casos singulares *a* e *b*, ou seja, que não são independentes entre si. Essa não-independência entre *a* e *b* acarreta entre eles uma *relação de fundamentação*, ou *relação de enlace necessário*.

Poderíamos, segundo Husserl, definir o conceito rigoroso de *todo* mediante o conceito de fundamentação da seguinte maneira: "*por todo entendemos um conjunto de conteúdos que estão envolvidos numa fundamentação unitária e sem auxílio de outros conteúdos. Os conteúdos de semelhante conjunto se chamam partes. Os termos de fundamentação unitária significam que todo conteúdo está, por fundamentação, em conexão direta ou indireta com todo outro conteúdo. E isso pode ocorrer de forma que todos esses conteúdos estão fundados uns nos outros imediata ou mediatamente, sem*

[21] Apesar do *Untitled Event* de Cage figurar como pioneiro do assim chamado *happening*, há que se considerar toda a tradição do futurismo, do dadaísmo e do surrealismo (os experimentalismos, a *collage*, o barulhismo, o simultaneísmo, o absurdo, o ilógico ou a-lógico, etc.), os manifestos de Tzara e de Breton, as teorias de Duchamp, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, o cinema soviético de Pudovkin e Eisenstein, o teatro de Brecht, a *action painting* de Jackson Pollock etc.
[22] CAGE: *Composition as process* (1958). In *Silence*, p.36.

auxílio externo; ou também de maneira que, inversamente, todos juntos fundam um novo conteúdo, assim mesmo sem auxílio externo".[23]

Husserl distingue entre um 'todo' em sentido inautêntico (em que as partes estão unidas a partir de um elemento exterior à própria unidade formada por elas) e um 'todo' em sentido rigoroso (cujas partes estão unidas única e exclusivamente em função da relação de não-independência que guardam entre si). Husserl denomina *fundação* a essa relação de não-independência, por cujo meio duas ou mais partes formam um todo em sentido rigoroso. Uma das principais implicações da noção de fundação é a fragilização da idéia de *causalidade*, pois, se uma parte é condição para a outra e vice-versa, como afirmar que uma é a causa e a outra o efeito, ou que uma é a origem e a outra o fim?

Ao tentar descrever inter-relações dentro de um todo, estamos nos referindo às dinâmicas internas e externas no âmbito de uma *Gestalt*. Uma *Gestalt*, entretanto (como bem aponta Merleau-Ponty[24]), não se reduz à soma das partes - com o que teríamos apenas uma definição negativa, exterior -, nem tampouco a uma "interioridade"; a noção de todo em *Gestalt* não provém de soma, mas da idéia de *indivisão*, de aberto, de transgressão temporal, onde reconhecemos o modo temporal segundo o qual nossas muitas vivências engendram uma só vida, diferente e espontânea a cada nova vivência[25] [discutiremos a noção de *Gestalt* em LXII]. É a esse campo de indivisão que os processos cageanos nos remetem.

XIII

Uma das obras mais radicais de Cage em relação à "*multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e de interpenetração*" é o *Musicircus*, uma grande mistura de *happening*, *collage* e arte performática, cuja primeira execução se deu na Universidade de Illinois em 1967. "*Musicircus. Muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Um teatro de diferenças juntas, não um simples plano, apenas um espaço de tempo e tantas pessoas quanto se desejar, performatizando no mesmo lugar, um lugar grande, um ginásio, uma arquitetura que não esteja envolvida em fazer um palco*

[23]HUSSERL: *Zur Lehre von den Ganzen und Teilen*. In *Logische Untersuchungen*, *Gesammelte Schriften III*, p.282.
[24] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.192.
[25] Cf. MÜLLER-GRANZOTTO: *Fenomenologia e Gestalt-Terapia*, p.206.

diretamente oposto ao auditório ou mais alto, isso mais importante que onde elas estão sentadas. A responsabilidade de cada pessoa é, dizia Marcel Duchamp, completar ela mesma a obra"[26]. Numa carta de 1973 Cage escreve: "*Eu não dei instruções detalhadas para o Musicircus. Você simplesmente coloca sob um mesmo teto tanta música (assim como tantos grupos musicais e solistas) quanto praticável sob as circunstâncias. Deveria ser mais longo que os concertos comuns, começando às 19:00h ou 20:00h e continuando, digamos, até a meia-noite. Distribua os performers sobre plataformas ou dentro de áreas demarcadas com cordões. Deve haver bastante espaço para que a audiência possa caminhar em volta. Se você tiver mais grupos que lugar, faça uma agenda: Grupo 1 no Espaço A das 19:00h às 21:30h, Grupo 23 no Espaço A das 21:45 à meia-noite etc. Deveria haver comida e bebida à venda (como em um circo). Dançarinos e acrobatas*"[27].

O músico, atuando em *Musicircus*, encontra-se na insólita situação de ser, ao mesmo tempo, artista e platéia, o mesmo se podendo dizer do público, já que os ruídos por ele provocados (ao andar, conversar, rir, beber, comer etc.) também integram o todo. Como diferenciar, num tal contexto, atividade de passividade, ou mesmo sujeito de objeto? E como contestar à crítica de que, em meio a tal abertura e permissividade, talvez nem pudéssemos/devêssemos falar em *obra de arte*?

O próprio Cage dirá em repetidas ocasiões que ele não está interessado no aspecto monumental da obra, mas em seu caráter de impermanência: no efêmero, fugaz, passageiro, contingencial. E é exatamente por isso que, mais que à obra, seu interesse se volta ao *processo*.

XIV

John Hollander queixa-se, na resenha que fez de *Silence* em 1963 para a revista *Perspectives of New Music*, de que, por mais interessantes e inventivas sejam as composições escritas e musicais de Cage, "*algo parece faltar*":

[26] CAGE: *I-VI*, p.433.
[27] CAGE: Carta de 06 de junho de 1973. In http://musicircus.chicagocomposers.org/about.html

> Talvez o que falte à carreira do Sr. Cage como compositor seja um certo tipo de trabalho duro [*hard work*]. Não meramente o esforço incrivelmente elaborado de planejar, arranjar, construir, racionalizar; não as grandes dores de concluir uma produção, mas outra coisa. A diferença entre o mais inspirado teatro amador e a ópera, entre a conversação que alguém gostaria de registrar e o poema, entre a piada prática e o grande filme, não é de grau de sucesso ou de convicção. É esse peculiar labor próprio da arte, a incrível agonia do verdadeiro artista em suas lutas com a letargia e com o zelo fora de lugar, com o desespero e com as tentações de seus sucessos recentes, para melhorar. O escritor morrendo em *A morte do leão* de Henry James coloca isso quase perfeitamente: "*Nossa dúvida é nossa paixão e nossa paixão é nossa tarefa. O resto é a loucura da arte*". O resto, para ter certeza; mas o senso de indeterminação do Sr. Cage não é essa dúvida profunda, e seu *métier* não é tarefa[28].

Certamente tal perspectiva "mítico-romântica" não é a mais apropriada para se abordar Cage e sua obra, nem o referencial adequado a partir do qual se possa avaliar ou mesmo julgar seus trabalhos. O uso sistemático que Cage faz da indeterminação e do acaso pode dar a impressão de que qualquer um pode fazer arte, não sendo para isso necessário nenhum conhecimento musical específico. Mas por que, então, Cage escreve "*Permissão concedida. Mas não para fazer o que quer que você queira*"?[29] Em vários momentos de sua vida Cage se queixou do não uso e mesmo do abuso por parte dos intérpretes da liberdade propiciada por suas obras. "*Quando alguém se defronta com uma peça como essa* [Vexations II], *que eles julgam ser livre no sentido de poderem fazer tudo que eles queiram, ou quando eu digo, nesse caso, 'execute uma ação disciplinada', eu não estou dizendo 'faça o que quiser', e mesmo assim é exatamente isso o que algumas pessoas pensam que estou dizendo*".[30]

Há na obra de Cage uma disciplina ferrenha, tanto nas obras de juventude quanto nas de maturidade, especialmente no que se refere à indeterminação e ao acaso. É preciso distinguir, portanto, entre o que Hollander chama de "peculiar labor próprio da arte" e o que Cage denomina "verdadeira disciplina". Um bom exemplo dessa distinção é a reação violenta que teve certa vez Cage ao presenciar uma performance "excessivamente livre" conduzida por George Grizzard e Alan Schneider na Wesleyan University no início dos anos sessenta: "*Eu com certeza não teria ido se soubesse o que iria acontecer. Era uma noite quente e eles começaram por tirar seus casacos, tentando passar um ar de informalidade, e foram tão longe a ponto de não usar as cadeiras mas de sentar na mesa que tinha sido disposta à frente deles. Eles então disseram que não*

---

[28] HOLLANDER: *Silence*. In KOSTELANETZ (Ed.): *Writings about John Cage*, p.269.
[29] CAGE: *Seriously Comma* (1966). In *A year from Monday*, p.28.
[30] In KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.102 (entrevista de 1975 com Cole Gagne e Tracy Caras).

tinham nada a contar à audiência – que, em outras palavras, queriam entabular uma conversação. Claro que não houve perguntas. Portanto, eles tiveram que começar a papear e a suprir um ao outro a falta de conhecimento do que fazer a seguir. A coisa toda foi absolutamente horrorosa: o tipo de idéias e o tipo de objetivos, a vulgaridade disso, foi quase incompreensível."[31]

Para Cage, a liberdade não deve conduzir ao caos nem à total permissividade, ou mesmo carecer de quaisquer limites e parâmetros, razão de seu desabafo: "*Preciso encontrar um meio das pessoas serem livres sem se tornarem imbecis. De forma que sua liberdade os torne nobres. Como farei isso? Eis a questão*"[32].

XV

Liberdade, não-obstrução, interpenetração. Som, ruído, silêncio; sons intencionais e não-intencionais. "*Christian Wolff é um outro compositor que está mudando a música contemporânea*", escreve Cage; "e*u 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 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*"[33].

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?

---

[31] In *Tulane Drama Review*, X:2 (Winter 1965). Apud Marjorie Perloff, *Unimpededness and Interpenetration: the poetic of John Cage*. In GENA (Ed.): *A John Cage Reader*, p.05.
[32] CAGE: *How to pass, kick, fall, and run* (1959-65). In *A year from Monday*, p.136.
[33] CAGE: *Juilliard Lecture* (1952). In *A year from Monday*, p.101.

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*", relembra Cage; "*queria que significasse algo profundo e que fosse algo com que se pudesse conviver*"[34]. 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*".[35]

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). A estréia de *4'33''* se deu em 29 de agosto de 1952 no *Maverick Concert Hall* em Woodstock, num concerto onde também se ouviram obras de Christian Wolff, Morton Feldman, Pierre Boulez e Earle Brown. Brown recorda: "*houve um bocado de discussão, um diabo de um monte de vaias... a maior parte da platéia estava enfurecida*". Um artista local teria se levantado e gritado: "*boa gente de Woodstock, vamos pôr essa gente para fora da cidade*"[36].

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*"[37].

---

[34] REVILL: *The roaring silence*, p. 164.
[35] CAGE: *On Robert Rauschenberg, artist, and his work* (1961). In *Silence*, p.98.
[36] Ibidem, p.166.
[37] Ibidem, p.167.

XVI

4'33'' é bem anterior a *Musicircus*, e já levanta (talvez de forma até mais contundente) as questões da não-obstrução e da interpenetração, seja entre som e silêncio, entre atividade e passividade ou entre sujeito e objeto. A 'peça' é dividida em três partes, com as seguintes durações: 30'', 2'23'' e 1'40'' – pelo menos assim consta no manuscrito e no programa da estréia, enquanto a partitura posteriormente publicada indica as durações 33'', 2'40'' e 1'20''.

4'33'' fez história e marcou época – provavelmente nem mesmo o própria Cage poderia imaginar que essa obra iria levantar tantas discussões (a começar com a questão de se ela pode ser considerada uma "obra") e originar tantos escritos e estudos. Curioso e significativo é que, na maioria das referências que se faz dela, sempre se rememora sua primeira apresentação, isto é, com a execução/performance do pianista David Tudor. Tanto que a peça ficou sendo conhecida como uma peça *para piano* – ao passo que a partitura[38] não indica nenhuma instrumentação específica! É preciso, portanto, distinguir entre o que é a partitura, o que é a histórica execução de Tudor (ou melhor - como chama a atenção Hans-Friedrich Bormann -, o que é a *narração* dessa execução[39]) e o que é o ato de ver/ouvir *4'33''*. Vejamos, como exemplo, a narração do evento pelas palavras de Petra Maria Meyer[40]:

> No ano 1952 sobe ao palco do Maverick Hall em Woodstock (USA) o pianista David Tudor. Ele se senta ao piano. Os olhos dos espectadores se voltam a ele, esperando que erga a tampa do piano e toque virtuosisticamente com suas mãos sobre as teclas os sons pianísticos compostos. O ensejo do evento no Maverick Hall despertou tal expectativa e a mantém até o começo do concerto. A entrada e o sentar-se ao instrumento permanecem no formato de um típico recital de piano, o que se pode observar desde o brilho da madeira escura do piano e a estatura do pianista em seu fraque negro até seus gestos e movimentos concentrados. E ainda: o pianista é "colocado no pódium", arquitetonicamente preparado para o campo visual do público.
>
> No entanto, seu pianismo torna-se, nessa noite, mais dramático que o habitual. O protagonista exposto atrai ainda mais forte os olhares para si e eleva a tensão através de sua mudez e, simultaneamente, de uma inversão de papéis. Nenhuma vez coloca ele suas mãos sobre o teclado, nenhum som pianístico é produzido. Apesar disso, é apresentada uma composição de John Cage, na interpretação do pianista David Tudor, que deixa o piano calar-se – *Tacet*.

---

[38] Edition Peters, EP6777.
[39] BORMANN: *Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik*, p.25.
[40] MEYER, Petra Maria: *Als das Theater aus dem Rahmen fiel*. In FISCHER-LICHTE (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, p.138.

Por um lado, há a questão da expectativa burlada, do desejo traído, do confronto com o estranho e com o inusual. Por outro, a questão de que o que se "ouviu" não foi o (pretenso) silêncio, mas o silêncio do pianista, que protagonizava uma cena cuja habitualidade foi subvertida. Esse é o lado performático/teatral/cênico de *4'33''*. Mas, mesmo sabendo que não há silêncio do ponto de vista empírico (posto que sempre há, de acordo com Cage, som), há a percepção de algo que é ouvido como um silêncio, algo que justamente denominamos com o termo silêncio. A interpretação de *4'33''* não nos traz o silêncio "em si", mas trabalha com/sobre o *efeito* desse silêncio, que se faz ouvir indiretamente como dimensão, como verticalidade.

XVII

Muitos se sentem mais confortáveis classificando *4'33''* (e também grande parte da obra de Cage) como mais um exemplo de arte conceitual, classificação à qual Cage se opôs veementemente. Na arte conceitual o conceito tem precedência sobre a obra, ficando os detalhes de sua execução relegados a um segundo plano. Caso o projeto da obra venha a ser realizado, não há sequer a exigência de que ele seja feito pelas mãos do artista - este pode muitas vezes delegar a execução para outra pessoa, que tenha a habilidade técnica específica e dê conta do trabalho físico. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização. Nas palavras de Sol LeWitt, um de seus principais idealizadores, "*na Arte Conceitual a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra; quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório*"[41].

O termo *arte conceitual* foi usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, *Concept Art*, de 1963. Para Flynt, é a linguagem que instaura o sentido das artes visuais (o que será o mote do grupo britânico *Art&Language*[42]). Mesmo assim, devido à grande diversidade e às concepções contraditórias, não há um consenso que possa definir os

[41] LeWITT: *Paragraphs on Conceptual Art* (1967). In: FERREIRA/COTRIM (orgs.): *Escritos de artistas: Anos 60/70*, p.176.

[42] O grupo *Art&Language*, surgido na Inglaterra entre 1966 e 1967 e composto inicialmente por Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge e Harold Hurrel, publica em 1969 a primeira edição da revista *Art-Language*, na qual se investiga uma nova forma de atuação crítica da arte - assim como Kosuth nos EUA, o grupo se beneficia amplamente da tradição analítica da filosofia. Expandindo-se nos anos 1970, esse grupo chega a contar com cerca de vinte membros.

limites precisos do que pode ou não ser considerado arte conceitual. Segundo Joseph Kosuth (1945), em seu texto *Investigações* (1969), a análise lingüística marcaria o fim da filosofia tradicional, e a obra de arte conceitual, dispensando a feitura de objetos, seria uma proposição analítica (uma de suas obras mais conhecidas é *Uma e três cadeiras*, onde se apresenta o objeto cadeira, uma fotografia dela e uma definição de cadeira extraída de um dicionário, impressa sobre papel).

LeWitt, em *Sentenças sobre Arte Conceitual* (1969), distingue conceito de idéia, sendo que o primeiro implicaria uma direção geral, enquanto o segundo consistiria em seus componentes; "*idéias implementam o conceito*", afirma. "*Idéias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as idéias precisam ser transformadas em algo físico.* (...) *Idéias não necessariamente procedem em uma ordem lógica. Elas podem levar a direções inesperadas, mas uma idéia tem necessariamente que estar completa na mente antes que a próxima seja formada*"[43].

Nada poderia estar mais longe de Cage, que almeja a experiência, não sua idéia. Mesmo que uma experiência tenha seu ponto de partida numa idéia ou num conceito, a experiência transcende essa idéia e esse conceito. No caso de *4'33''*, nenhum poder de previsão pode realmente anteceder o que se dará na experiência da obra, e o próprio Cage afirma isso: "*o que mais me agrada na peça silenciosa é que ela pode ser tocada a qualquer momento, e a cada vez, faz-se uma experiência. (...) Ela só está viva quando tocada*"[44].

Na mesma entrevista em que Cage diz isso, seu interlocutor, Daniel Charles, comenta: "*Sua própria interpretação não-conceitual deve ter parecido terrivelmente empírica aos logicistas da arte conceitual...*" E Cage responde: "*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*

[43] Ibidem, p.206.
[44] CAGE: *Für die Vögel* (*Para os pássaros*), p.188.

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 teríamos 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" [45].

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*"[46].

XVIII

Há, também, os que vêem em *4'33''* não uma obra musical, mas antes uma performance de caráter cênico, teatral. Apesar de Cage ver como principal problemática na recepção de *4'33''* a visão de senso comum - extremamente limitada – do que seria a música e o musical, não pôde deixar de ver a situação também por esse ângulo, admitindo, numa conversa com David Shapiro, em 1985: "*O que poderia haver de mais teatral que as peças silenciosas – alguém sobe ao palco e faz absolutamente nada!*"[47].

[45] Ibidem, p.189.
[46] CAGE: *Lecture on Nothing* (1959). In *Silence*, p.112.
[47] Apud BORMANN: Op. Cit., p.36.

A própria noção de interpenetração torna difusa e vaga a delimitação (para Cage) entre música e teatro, o que se depreende de algumas de suas entrevistas a esse respeito – como, por exemplo, ao ser perguntado por Kirby e Schechner, em 1965, sobre qual seria sua definição de *teatro*: "*Eu tento dar definições que não sejam excludentes. Eu diria, simplesmente, que teatro é algo que engaja tanto o olho quanto o ouvido. Os dois sensos públicos são a visão e a audição; os sensos de paladar, tato e olfato são mais próprios das situações íntimas e não-públicas. A razão pela qual quero fazer minha definição de teatro assim tão simples é para que se possa ver a própria vida cotidiana como teatro*"[48]. Eles então lhe perguntam se um concerto seria uma atividade teatral, e se essa teatralidade existiria mesmo ao se ouvir sozinho uma música gravada. À primeira pergunta Cage responde "*sim, mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica constitui uma atividade teatral*", e à segunda: "*acho mais interessante quando encontramos algo no ambiente para observar; se você está num quarto e um aparelho de áudio está tocando e a janela está aberta e uma brisa sopra a cortina, isso é suficiente, parece-me, para produzir uma experiência teatral*". A razão de Cage chamar nossa atenção para o caráter performático da música não é necessariamente um elogio ao teatral em detrimento do musical, ou que o teatro, em sua abrangência, incluiria as outras artes; Cage quer nos mostrar que não há percepção unidirecional, não há audição pura, nem visão pura, tato, olfato, ou paladar. Na experiência, os sentidos se entrelaçam e se con-fundem.

No mesmo ano de composição de *4'33''* (1952) Cage escreve *Water Music*, peça na qual, segundo ele, também se poderia observar elementos teatrais: "*A primeira coisa que poderia ser teatral é o que o pianista está olhando: a partitura. Normalmente ninguém a vê a não ser ele, e desde que estamos envolvidos agora em ver, a fazemos (a partitura) grande o suficiente para que a audiência possa vê-la*"[49]. Trata-se, portanto, da partitura sendo vista pelo pianista e pelo público, bem como o ver que se está vendo a partitura (pelo pianista / pelo público).

No caso de *4'33''*, a audição é orientada, de certa forma, pela visão: mesmo ouvindo diversos sons, *vejo* que o pianista não está tocando, e é esse silêncio, nesse lugar, nesse momento e nessa situação, que "significa".

---

[48] In KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.101.
[49] Ibidem, na mesma entrevista com Kirby e Schechner.

Conta-se uma estória da antiga Grécia na qual, ao reunir-se uma multidão de filósofos em grande pompa na presença do enviado de um rei estrangeiro, cada um se empenhava em ostentar sua sabedoria, a fim de que o enviado, formando a respeito deles a mais elevada idéia, pudesse fazer um belo relatório sobre a maravilhosa sabedoria dos gregos. Contudo, um deles não dizia uma palavra e não apresentava sua parte; o enviado voltou-se para ele e perguntou: "*e o senhor, nada tem para me dizer que sirva ao meu relatório?*" – "*Diga a seu rei* – respondeu-lhe o filósofo – *que o senhor encontrou entre os gregos um homem que sabia calar*"[50]. O paradoxo (apontado, em relação a essa estória, por Roland Barthes), é o seguinte: o silêncio só se torna signo quando o fazem falar, quando acompanhado de uma fala explicativa que lhe dá sentido. O silêncio, que seria uma suposta "arma" para desmontar os paradigmas (conflitos) do som e da fala, solidifica-se em signo e volta a prender-se no paradigma.

O silêncio de *4'33''* não é qualquer silêncio: é o silêncio de *4'33''*; não é um silêncio para ser compreendido, mas consumado[51], celebrado. Sua performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *Gestalt* de forças que produz a unicidade do momento (do momento, não da obra!).

XIX

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-intencionados, sons gerados não pelo intérprete mas pelo ambiente. Pode até ser que o Cage dos anos quarenta e início dos cinqüenta assim procedesse (como no exemplo da frase já citada, de que sempre há sons: "*aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente*"). Mas a insistência unicamente nesse aspecto limita por demais a compreensão do fenômeno do silêncio como um todo.

[50] BARTHES: *O Neutro*, p.59.
[51] Cf. MERSCH: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, p.197.

Para escapar à limitação acústica e à dicotomia som-silêncio, será preciso, primeiramente, compreender o silêncio não como coisa, não como ente, não como em-si; será preciso compreender o silêncio *para além da noção de substância*.

XX

A partir de Aristóteles indica-se pelo termo *substância* (latim *substantia*, grego *hipostasis, hipokeimenon, ousia*) aquilo que, em meio às transformações, perdura/persiste, sendo portanto constitutivo para a unidade e propriedade do ente - conceito que encerra, assim, diferenciação e separação, delimitação e identidade.

É enquanto fenômeno acústico que o silêncio se mostra como entidade mensurável, sendo seu principal atributo a duração, e é nesse aspecto de ente que o silêncio passa a apresentar as características de substância. A questão é: como falar de um silêncio des-substancializado? Em que medida tal silêncio se mostraria como *algo*, em que medida esse silêncio se mostraria como *nada*? Ou: de que maneira algo e nada se entrelaçariam no fenômeno silêncio?

Seria apressado de nossa parte tomar pura e simplesmente silêncio e nada como sinônimos ou equivalentes. Mas, uma vez que Cage estabelece tal relação – amparado por suas leituras e por seus estudos do pensamento oriental -, será imprescindível que voltemos nosso olhar ao nada, especialmente na concepção Zen, com a qual Cage afirma ter se identificado com maior intensidade.

XXI

O termo *sûnyatâ* (vacuidade, nada, vazio[52]), conceito central do budismo, representa quase que o oposto de substância: se a substância é o cheio, ou seja, aquilo consigo mesmo preenchido, *sûnyatâ* se mostra como o nada, como um movimento de des-apropriação; ele esvazia o ente, o que em si se encerra, se enrijece e se solidifica.

[52] Usaremos, neste trabalho, a tradução habitual de *nada* para o termo *sûnyatâ*; é preciso, porém, advertir contra o perigo de se pensar o nada em seu caráter substantivo, isto é, de ente, de coisa, de em-si. Teria sido talvez preferível a sufixação existente, por exemplo, em vacuidade, o que, em português, soaria um tanto estranho (algo como *nadidade* ou quiçá *nadeza*). Ao dizer 'o nada' é importante, nesse sentido, que não se acentue o artigo ('*O* nada').

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. 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[53].

Segundo o filósofo japonês Kitaro Nishida (1870-1945), o que caracterizaria o pensamento ocidental seria o fato de se ter tomado o ser como fundamento da realidade, ao passo que o oriente se caracterizaria por ter tomado o nada como o seu; "*poderíamos dizer que um contou com a forma, o outro com a não-forma*",[54] afirma.

A concepção da cultura oriental como baseada no "sem forma" parte de uma comparação generalizada entre China e Japão de um lado (de certa forma também a Índia), e Grécia e Roma do outro. Nessa generalização costuma-se ver a cultura chinesa e a cultura japonesa como sendo as que preferem a imanência à transcendência, o aqui-e-agora à eternidade, a emoção ao intelecto, o sem forma da temporalidade à geometria sólida do espaço, apontando sempre na direção de um nada absoluto, cuja negação radical de qualquer outra realidade que não seja a realidade na qual nos encontramos é ao mesmo tempo a afirmação mais radical dessa realidade tal como é, em toda a sua efêmera imediatez.

Há também, claro, os que afirmam/criticam haver na ausência de forma apenas a presença de uma outra forma, de onde o discurso sobre a não-forma seria sempre passível de uma desconstrução que reconduziria à questão da forma. De acordo com essa postura, todo discurso trataria sempre da forma, estando esta eventualmente apenas

---

[53] Cf. HAN: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, especialmente o capítulo sobre o vazio (*Leere*), p.43-61.

[54] Nishida, citado em HEISIG: *Filósofos de la nada – un ensayo sobre la Escuela de Kioto (Nishida, Tanabe, Nishitani)*, p.122.

disfarçada, mascarada[55], e onde a idéia de nada absoluto mostraria uma contradição, uma vez que não existiria vazio no mundo e que todo pensamento do vazio seria o pensamento de uma certa plenitude. Se aniquilo, pelo pensamento, o mundo exterior, esse mundo refugia-se no mundo interior da minha consciência. Tal perspectiva não só não admite a idéia de nada como não reconhece o valor do pensamento negativo, sendo a mesma coisa dizer que algo não é e dizer que algo é, de maneira que toda negação é apenas denegação, e a negação nada mais que uma afirmação sobre uma afirmação[56].

Essa perspectiva pode ser ainda exacerbada nos domínios da lógica – mas, como bem anota Wittgenstein (*Anotações sobre as cores*, aforismo nº27), "*ao tratar-se de lógica, 'isto não se pode representar' quer dizer: não se sabe o que aqui se deve representar*". A situação aponta, aparentemente, para um labirinto sem saída, sendo o fio de Ariadne o não se tomar como ponto de partida nenhum modelo de lógica binária ou opositiva.

XXII

Nos sutras de *Montanhas e Rios* o mestre Dôgen (1200-1253) apresenta uma bela imagem, na qual "as montanhas azuis viajam": "*Não insulte as montanhas ao dizer que as montanhas azuis não podem viajar ou que a montanha oriental não pode andar sobre a água. Somente um ser com conhecimento rudimentar questiona as palavras 'as montanhas azuis viajam'. É pela pobreza em experiência que alguém se sente chocado com uma expressão como 'montanhas correntes'*"[57]. A expressão 'montanhas correntes' não tem aqui o sentido de uma metáfora - Dôgen diria, provavelmente, que as montanhas "realmente" correm. Seria uma metáfora se a frase fosse formulada a nível de substância, onde a montanha se diferenciaria do rio (a montanha parece correr assim como corre o rio). No campo do nada, entretanto, onde montanhas e rios se entrecruzam (quase a nível de in-diferença, poderíamos dizer), corre a montanha "realmente". A montanha não corre como o rio, senão que a montanha *é* o rio. O que se vê aqui suspensa é a diferença entre montanha e rio baseada no modelo de substância. No

[55] Cf., por exemplo, Bachelard: "*Quando queremos negar uma qualidade que inicialmente atribuíramos à substância, na verdade estamos mais exprimindo nosso engano do que um déficit de substância*" (BACHELARD: *A dialética da duração*, p.13).
[56] Cf. MERLEAU-PONTY: *A natureza*, p.109.
[57] Citado por HAN: Op. cit., p.46.

discurso metafórico a propriedade do rio (no exemplo, a propriedade de correr) seria meramente "transferida" à montanha. Dôgen nos fala no nível da experiência, não da metáfora. Nessa experiência da visão, o nada nadifica o olhante no olhado, desaparecendo/confundindo-se sujeito e objeto, aqui e ali, antes e depois.

Alguém poderia argumentar (mais por troça que por filosofia) que, se Dôgen viu montanhas correndo, poderia ser porque ingeriu alguma substância alucinógena ou porque estava sofrendo de algum problema de vista. Por que não? Afinal, o próprio Cézanne questionou, já em sua velhice, se a novidade de sua pintura não seria decorrente de algum distúrbio dos olhos, e se toda a sua vida não teria se apoiado sobre um acidente de seu corpo.

Nunca sabemos ao certo se o que vemos é o que o outro vê, nem se a realidade que experiencio é a mesma realidade que experiencia o outro – como somos lembrados por Cecília Meireles em seu *Cântico nº8*:

> Não digas: "o mundo é belo".
> Quando foi que viste o mundo?
> Não digas: "o amor é triste".
> Que é que tu conheces do amor?
> Não digas: "a vida é rápida".
> Como foi que mediste a vida?
> Não digas: "eu sofro".
> Que é que dentro de ti és tu?
> Que foi que te ensinaram
> Que era sofrer?[58]

Dizemos "vi com meus próprios olhos", e com isso avalisamos uma verdade. E é uma verdade – o que não significa que a visão seja "objetiva" ou "neutra". Cézanne propôs-se a pintar a natureza, mas, nas suas pesquisas de perspectiva, descobriu, justamente por sua fidelidade aos fenômenos, o que a psicologia recente haveria de formular: que a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica[59]. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a visão efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos; o que vemos é uma forma que oscila *em torno* da elipse sem *ser* uma elipse.

---

[58] MEIRELES: *Cânticos* (nº8).
[59] Cf. MERLEAU-PONTY: *A dúvida de Cézanne*. In *O olho e o espírito*, p.129.

Rodin, a fim de dar movimento à sua escultura *Homem Andando* (1877), mostra o corpo numa atitude que este não teve em nenhum momento, pois o que produz o movimento, segundo Rodin, é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco e a cabeça são tomados cada qual num outro instante, impondo entre suas partes ligações fictícias[60]. Perverte-se a lógica do corpo em favor da lógica da percepção. "*É o artista que é verdadeiro*", afirma Rodin, "*e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára*".

Na experiência da visão as coisas não estão simplesmente umas ao lado das outras, cada qual 'em seu lugar', mas umas "dentro" das outras, co-pertencentes, imbricadas, latentes, precessão do que se é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é. "*A visão*", diz Merleau-Ponty, "*não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término do qual somente me fecho sobre mim*". (...) "*Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência*"[61].

Na experiência da visão – assim como na da audição – não me percebo enquanto receptor de uma imagem interiorizada e intectualizada: confundo-me com essa imagem, ausento-me de mim mesmo para, nessa dimensão aberta, co-habitar enquanto dimensão de visível e de invisível, no paradoxo de estar ausente de mim e, ao mesmo tempo, assistir "por dentro" à fissão do ser. Merleau-Ponty nos fala, nessa passagem, numa 'deiscência do Ser', e é interessante lembrar que o termo deiscência faz referência, em geral, à flor que se abre naturalmente ao alcançar a maturação. Da mesma forma, não se trata de um olhar que se projeta na imagem e a capta, mas de uma possibilidade de visão que, abrindo-se naturalmente, brota numa temporalidade própria: poder de realização, vir-a-ser da possibilidade, instante gerado/gerador, simultaneidade do aqui e do lá, do antes e do depois.

---

[60] Apud MERLEAU-PONTY: *O olho e o espírito*. In *O olho e o espírito*, p.41.
[61] Ibidem, p.42-43.

Essa simultaneidade não tem nada a ver com a linguagem metafórica; a montanha não corre "assim como corre o rio", e também não corre devido a que, para Dôgen, ela pareça correr. Ela corre porque Dôgen a deixa correr. A deixa correr, e se deixa levar igualmente por essa correnteza montanhosa.

XXIII

Em geral, a palavra 'experiência' dá 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[62] – uma interpretação. Não é o que ocorre na experiência de Dôgen da montanha correndo, na qual corpo e mundo encontram-se mutuamente fundados; nessa experiência não há sujeito e objeto, não há causalidade (o mundo como causa do olhar nem o olhar como causa da visão e do mundo), não há eu e mundo. Claro que, em termos de substância, há eu e há mundo. Mas, na experiência, diluem-se as fronteiras e os limites: eu e mundo se interpenetram e se con-fundem, 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[63]. É a essa imbricação que Merleau-Ponty chamará *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 (especialmente em *O visível e o invisível*, bem como em diversas

---

[62] Em relação a essa questão, Marilena Chauí comenta que "*a tradição filosófica jamais conseguiu suportar que a experiência seja ato selvagem do querer e do poder, inerência de nosso ser ao mundo. Fugindo dela, ou buscando domesticá-la, a filosofia sempre procurou refúgio no* pensamento da experiência*, isto é,* representada *pelo entendimento e, portanto, neutralizada: tida como região do conhecimento confuso ou inacabado, a experiência como exercício promíscuo de um espírito encarnado só poderia tornar-se conhecível e inteligível se fosse transformada numa representação ou no pensamento de experimentar, pensamento de ver, pensamento de falar, pensamento de pensar. Assim procedendo, a tradição, tanto empirista como intelectualista, cindiu o ato e o sentido da experiência, colocando o primeiro na esfera do confuso e o segundo na do conceito. Compreender a experiência exigia sair de seu recinto, destacar-se dela para, graças à separação, pensá-la e explicá-la, de sorte que, em lugar da* compreensão da experiência*, obteve-se a* experiência compreendida*, um discurso sobre ela para silenciá-la enquanto fala própria*" (CHAUÍ: *Experiência do pensamento*, 2002, p.162).

[63] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.129.

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"[64] - meio formador de ambos, do corpo que é sensível mas ao mesmo tempo sentiente, do anonimato inato do eu-mesmo. "*A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua*"[65].

Não sendo matéria, a carne consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente - e não se restringe ao corpo próprio, mas envolve o Outro e o Mundo, de onde Merleau-Ponty falará em *intercorporeidad*e. Afinal, "*essa generalidade que faz a unidade de meu corpo, por que não se abriria a outros corpos?* (...) *Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um?*"[66]

Para descrever essa sinergia entre diferentes organismos ("*campos em interseção*"[67]), Merleau-Ponty abre mão de conceitos como substância, consciência, projeção, em-si e objeto, preferindo conceitos como dimensionalidade, continuação, latência e imbricação. "*O que trago de novo ao problema do mesmo e do outro? Isto: que o mesmo seja o outro de outro, e a identidade diferença de diferença – isso 1) não realiza superação, dialética, no sentido hegeliano 2) realiza-se no mesmo lugar, por imbricação, espessura, espacialidade*"[68].

XXIV

É a experiência da pregnância (e/ou recíproca inserção e entrelaçamento um no outro, mútua-fundação, tansitividade, reversibilidade, imbricação, latência, interseção

[64] Ibidem, p.142.
[65] Ibidem, p.136.
[66] Ibidem, p.138.
[67] Ibidem, p.209.
[68] Ibidem, p.237.

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 invisível é a contrapartida secreta do visível. (...) As comparações entre o visível e o invisível (o domínio, a direção do pensar...) não são comparações (Heidegger), significam que o visível está prenhe do invisível*"[69].

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 nos convidar. Muitas vezes o próprio pensamento crítico-teórico tende a obscurecer o processo ao invés de iluminá-lo, como vemos na seguinte passagem descrita por Cage: "*A estória que Agam contou: 'Estou procurando uma chave que perdi por ali'. 'Então, por que não procura onde a perdeu?' 'Está muito escuro lá. Estou procurando aqui, onde há luz'*"[70].

É difícil trabalhar no escuro da experiência, geralmente arredia às luzes mais confortáveis da linguagem. Com isso não se deve pensar, porém, que o silêncio esteja do lado da experiência e que a linguagem nos impediria o acesso a ele. Nessa oposição silêncio-fala (ou silêncio-escrita, silêncio-linguagem) novamente nos vemos reféns do discurso metafórico. O silêncio não se opõe ao som e à palavra: envolve-os.

Poderíamos 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 (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 pretenso silêncio da coincidência*

[69] Ibidem, p.200.
[70] CAGE: *Diary* (1966). In *A year from Monday*, p.64.

psicológica. (...) Esse silêncio não será o contrário da linguagem"[71]. Ou ainda: "*Como é que toda filosofia é linguagem e consiste, porém, em reencontrar o silêncio?*"[72]; "[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*"[73].

Ao dizer que o mundo se articula a partir de um "zero de ser", mas que esse zero de ser não é 'o' nada, não residindo nem no em-si nem no para-si, Merleau-Ponty se posiciona claramente contra Sartre, que afirma em *O ser e o nada* que "*o nada é esse buraco no ser, essa queda do Em-si a si, pela qual se constitui o Para-si*".[74] Merleau-Ponty nos alerta em relação a essa "perigosa metáfora" que nos faz crer na existência de um vazio com dimensões físicas, pois, segundo ele, "*o nada (ou melhor, o não ser) é oco mas não é um buraco. O aberto, no sentido de buraco, é Sartre, Bergson, é o negativismo ou o ultrapositivismo (Bergson) indiscerníveis. Não há 'nichtiges Nichts'* [nada nadificante]"[75]. Com essa posição, Merleau-Ponty se afasta de Sartre e se aproxima do Zen, de um nada "mais aberto".

XXV

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*

[71] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.173.
[72] Ibidem, p.199.
[73] Ibidem, p.235.
[74] SARTRE: *O ser e o nada*, p.127.
[75] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.186.

'silêncio', pois este não se opõe ao 'verbo', é o próprio 'verbo'".[76] 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[77], 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' 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*".

Aparentemente, Cage se apropria dessa idéia Zen no elogia 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

[76] SUZUKI: *Conferências sobre Zen-Budismo*. In *Zen-Budismo e psicanálise*, p.78.
[77] In BUCHNER: *Japan und Heidegger*, 1989, p.211-215.

arte institucionalizada das Belas-Artes) tenderia a mortificar a obra, separando-a assim da vida: "a*rte é um tipo de estação experimental na qual tentamos viver; não se pára de viver enquanto se está ocupado fazendo arte*"[78]. Cage reforça essa idéia em vários momentos, como em outra passagem de *Silence* na qual fala sobre a obra de seu amigo e compositor Morton Feldmann (que compartilhava de muitas de suas idéias e gostos, especialmente em relação à importância do silêncio): "*com a obra de Morton Feldman nós estamos na presença não de uma obra de arte, que seria uma coisa, mas de uma ação, que é implicitamente nada*"[79].

Palavras como 'silêncio' e 'nada' não devem ser interpretadas como entes nem como *em-si*, mas como indicativos: elas *indicam uma experiência*, uma experiência que não pode ser explicada por meio de um substantivo porque só se realiza *em ato.* Ao tentar descrever essa experiência, o uso da palavra nos trai, pois o nada (ou o silêncio) passa a ter a aparência de um ente, de um 'algo' – um algo a ser 'alcançado' ou 'preenchido'. Tal problemática se estende à compreensão do tempo e do espaço, comumente associados a essa idéia de 'vazio a ser preenchido'. A esse respeito, Suzuki nos relata um diálogo que se teria travado entre um monge e o mestre *Zen* Joshu Jushin (778-897), e que deixa claro justamente o problema de se tratar o nada como um ente: "Um monge perguntou a Joshu: 'O que diríeis se eu chegasse até vós sem nada trazer?' Joshu respondeu: 'Arremessai ao chão'. Protestou o monge: 'Disse que não tinha nada, como poderia então pôr no chão?' 'Neste caso, levai-o', foi a resposta de Joshu". (...) "*Para alcançar a meta Zen,* diz então Suzuki, *mesmo a idéia de não ter nada deve ser posta de lado. Buda revela-se a si mesmo quando não é mais afirmado. Para encontrar o Buda temos de renunciar ao Buda*"[80].

Ainda no âmbito Zen, há a interessante história do monge Yakusan, que estava sozinho, em *zazen*[81], no *dojo*; o mestre entrou e perguntou-lhe: "Que estás fazendo?" O discípulo respondeu: "Não estou fazendo nada". O mestre observou "Estás fazendo *zazen*!" Retrucou-lhe o discípulo: "Se eu tivesse respondido *zazen*, teria querido dizer

[78] CAGE: *Silence*, p.139.
[79] Ibidem, p.136.
[80] SUZUKI: Op. Cit., p.76. Aprofundaremos o tema do desapego nos trechos LXVI a LXVIII (cf. também nota nº95 relativa ao Bhagavad Gita).
[81] Forma de meditação sentada característica do Zen.

que estava fazendo *zazen*". Disse, então, o mestre: "Fazes alguma coisa... isso, acaso, é não fazer nada?" Voltou o discípulo: "Nem mesmo mil budas podem compreender".[82]

Para Zen, o nada não nega a unidade dos entes; o nada apenas impede que os entes se "solidifiquem" em si mesmos, de forma que possam fluir uns nos outros sem se fundir numa substância una.[83] É em função disso que o Zen não aceita ser chamado nem de niilista nem de cético, uma vez que não nega, mas afirma categoricamente o Ser, negando apenas sua limitação substancial. Dessa abertura promovida pelo nada decorre que os entes não estão *no* mundo, mas que, em essência, são o mundo.

XXVI

A discussão sobre nada e algo remonta aos princípios da filosofia, a idéia de nada aparecendo, tradicionalmente, como oposta à idéia de ente - como sua negação. Heidegger foi um dos pensadores que muito contribuiu para com essa discussão, especialmente através do que ele denominou *diferença ontológica*, isto é, a diferença entre 'ser' (*das Sein* – nos escritos tardios grafado no alemão arcaico *Seyn*) e 'ente' (*das Seiende*).

Para Heidegger, o nada não permanece o indeterminado oposto do ente, mas *"se desvela como pertencente ao ser do ente. 'O puro ser e o puro nada são, portanto, o mesmo.' Esta frase de Hegel (Ciência da Lógica, Livro I WW III, p.74) enuncia algo certo. Ser e nada co-pertencem, mas não porque ambos – vistos a partir da concepção hegeliana do pensamento – coincidem em sua determinação e imediatidade, mas porque o ser mesmo é finito em sua manifestação na essência* [*Wesen*], *e somente se manifesta na transcendência do ser-aí* [Dasein] *suspenso dentro do nada*."[84] Dessa forma, Heidegger não falará em ser *e* nada, mas em ser *enquanto* nada, *como* nada. E é enquanto nada que "o *pensamento do ser não procura apoio no ente. O pensamento essencial presta atenção aos lentos sinais do que não pode ser calculado e nele*

[82] In *A tigela e o bastão – 120 contos Zen narrados pelo mestre Taisen Deshimaru*, p.52.
[83] HAN: Op. cit., p.51,
[84] HEIDEGGER: *Que é metafísica*, p.62.

reconhece o advento do inelutável, que não pode ser antecipado pelo pensamento. (...) O nada, enquanto o outro do ente, é o véu do ser"[85].

Para que se respeite o Ser (ou Seer/*Seyn*) da diferença ontológica, é fundamental, ainda segundo Heidegger, que se retire da "*melindrosa palavra 'nada'*" o componente "*nadificador*", com o que o nada passará a indicar a "*abissalidade do Seer*"[86].

A diferença ontológica é um dos caminhos possíveis para se explorar as distinções cageanas a respeito do silêncio (é o que sugere, por exemplo, o livro *Les intermittences de la raison – penser Cage, entendre Heidegger* de Marc Froment-Maurice). A distinção entre ser e Ser poderia ser relacionada, nesse sentido, com a noção de silêncio, de onde se poderia pensar um *silêncio* e um *Silêncio* enquanto modos particulares, respectivamente, do ente e do Ser [não defendo, porém, a idéia de uma "correspondência" do tipo ser-silêncio e Ser-Silêncio – que remeteria, creio eu, antes a uma visão buberiana das idéias-princípio Eu-Tu/Eu-Isso[87] -, uma vez que questões como simultaneidade, interpenetração, Gestalt etc. incitam não à perspectiva dualista, mas a uma idéia de multiplicidade difusa. De todo modo, é importante atentar para o fato de que os diferentes modos de silêncio encontram/instituem diferentes modos de/do ser/Ser].

XXVII

PEQUENO PARÊNTESE: tradução do trecho nº129 de '*Contribuições à Filosofia (do Acontecimento-apropriação)*' de Heidegger, intitulado *O Nada*[88].

Do ponto de vista do ente, o Seer [*Seyn*] não "é" o ente - o não-existente, de acordo com o conceito usual de nada. Contra essa explicação não há nenhuma consideração a ser levantada, desde quando se tome o ente como o objetual e existente, e o nada como a total negação do assim chamado ente. Porquanto a própria negação tem o caráter de afirmação objetual.

---

[85] HEIDEGGER: Posfácio (1943) à preleção *Que é metafísica* (1929), p.72.
[86] HEIDEGGER: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, nº128, p.245.
[87] BUBER: *Eu e Tu* – "*O mundo é duplo para o homem, segundo a dualidade de sua atitude. A atitude do homem é dupla de acordo com a dualidade das palavras-princípio que ele pode proferir. As palavras-princípio não são vocábulos isolados mas pares de vocábulos. Uma palavra-princípio é o par EU-TU. A outra é o par EU-ISSO. Deste modo, o EU do homem é também duplo. Pois o EU da palavra-princípio EU-TU é diferente daquele da palavra-princípio EU-ISSO*" (p.03).
[88] HEIDEGGER: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, p.246.

Essa determinação "negativa" do "nada", referida ao mais generalizado e vazio conceito objetual de "ser" é, com certeza, o "mais nadificante" que qualquer pessoa possa, invejosa e facilmente, ter. Caso nossa pergunta diga respeito tão somente a essa confessada (mas ao mesmo tempo ainda não conceituada) nadidade [*Nichtigkeit*], então não se deveria exigir colocar em questão a metafísica nem determinar mais originalmente o co-pertencimento de Seer e Nada.

Como ficaria, porém, se o Seer mesmo fosse o subtrair-se e se mostrasse como a negação? É isto uma não-dade [*Nichtiges*] ou a mais alta doação? E será justamente por intermédio *desse* próprio não-estar-preso do Seer que o "Nada" está cheio desse "poder" destinador, de cujo conteúdo todo "criar" (vir-a-ser do ente) provém?

Se, pois, o abandono do ser [*Seinsverlassenheit*] pertence ao "ente" da facticidade e da vivência, será de se espantar que o "Nada" seja confundido com o apenas nadificante?

Se o sim do "fazer" e do "vivenciar" assim determina com exclusividade a realidade do real, quão repudiável devem, então, se apartar todo não [*Nein*] e não [*Nicht*]! Pois a decisão está sempre suspensa entre o não [*Nein*] e o não [*Nicht*] na maneira pela qual imediata e subitamente se ascende do sim corrente ao sim pura e simplesmente, que para cada não a medida empresta.

Porém, o dizer-sim essencial e "criador" [*schaffende*] é mais difícil e mais raro do que o gostaria o consentimento geral em relação ao usual, compreensível e prazeroso. Por isso, devem os amedrontados e detratores do não sempre ser primeiro questionados em relação ao seu "sim". E então, eis que se mostra com freqüência que nem eles mesmos estão certos de seu sim. Seria essa a razão que deixa fazer deles os presumivelmente bravos adversários do não?

E, por fim, o sim e o não: de que origem são, de onde sua diferença e oposição? E mais: quem fundou a diferença da anuência e da negação, o '*e*' do anuível e do negável? Aqui falha toda "lógica" e mais ainda a metafísica, uma vez que ela só compreende a existência a partir do *pensamento*.

Os contras devem ser procurados na própria vigência [*Wesung*] do Seer, e sua base é a apropriação [*Er-eignung*] enquanto negação [*Verweigerung*], que é um enviamento [*Zuweisung*]. Então seriam até mesmo o não [*Nein*] e o não [*Nicht*] o mais originário no Seer.

XXVIII

Heidegger, numa conferência de 1950 intitulada *A coisa* (*Das Ding*), pensa a questão do nada servindo-se, como imagem, de uma jarra. Podemos descrever a jarra como recipiente, como tendo lados e fundo, mas ela não se limita a ser isso; podemos afirmar que ela é jarra pelo vazio que encerra, mas também isso não é suficiente. Aliás, estará ela vazia? Segundo a física, a jarra estaria cheia de ar e de tudo que compõe o ar: ao vazar vinho na jarra, o ar seria deslocado e substituído pelo líquido, de onde encher a jarra significaria trocar um conteúdo por outro. Heidegger aponta estas considerações como cientificamente corretas e reais, mas questiona: "*Será que a jarra é este real?*",

para responder logo depois: "*Não*"[89]; o vazio real da perspectiva da física não é o vazio da jarra. A coisa (a jarra, no exemplo) não se reduz a um algo ao qual podemos atribuir propriedades. A jarra tampouco se reduz à sua função de receptora/doadora de líquidos. E mesmo no líquido que recebe e doa há muito mais que apenas esse líquido; "*na água doada*", diz Heidegger, "*perdura a fonte. Na fonte perduram as pedras, e nelas o adormecimento escuro da terra, que recebe chuva e orvalho do céu. Na água da fonte perduram as núpcias de céu e terra. As núpcias perduram no vinho que a fruta da vinha concede e no qual a força alimentadora da terra e o sol do céu um ao outro confiam. Na doação da água e na doação do vinho perduram, cada vez, céu e terra. A doação da vaza é, porém, o ser-jarra da jarra. Na vigência da jarra perduram céu e terra.*"[90]

No per-durar temos a duração, o rastro do que foi e que, de alguma forma, continua sendo. Mas: essa duração não vem somente do passado para o presente: ela se estende em diferentes direções. É Husserl quem observa que, ao ouvir uma melodia, por exemplo, o som precedente não desaparece sem deixar rastro, senão nós seríamos mesmo incapazes de notar as relações entre os sons consecutivos[91]; ao mesmo tempo, os sons futuros já se fazem presentes no som atual, que está, portanto, prenhe de inatualidades. Uma rede de intencionalidades e de perfis temporais que formam um verdadeiro "turbilhão espaço-temporal", no qual o escoamento do tempo não se dá nem de forma linear e muito menos de forma homogênea. O presente já não se define pela presença absoluta de si consigo: nem o passado é retenção, nem o futuro é protensão; não há o *local* de onde a consciência realize os atos intencionais visando os tempos como "agoras" presentes, passados e futuros, mas verticalidade e simultaneidade.

Nessa simultaneidade, a jarra se mostra num mundo de relações e inter-relações; não como um algo nem como uma substância, mas como sistema de relações. Para Heidegger, mais que uma ausência, o nada se mostra como acontecimento dinâmico: mesmo sem se mostrar como um "algo", o nada impregna e influencia todos os existentes.

---

[89] HEIDEGGER: *Das Ding*. In *Vorträge und Aufsätze*, p.162.
[90] Ibidem, p.164-165.
[91] HUSSERL: *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, p.45.

Muito se tem falado sobre as influências que o pensamento oriental exerceu sobre Heidegger (sabe-se que Heidegger era um profundo conhecedor a esse respeito), especialmente no que se refere à questão do nada. Entre os pesquisadores que se detiveram a pesquisar essa relação (a relação entre Heidegger e, mais especificamente, o Zen), cito Byung-Chul Han[92], que, ao comparar as noções de nada no zen-budismo e em Heidegger, estabelece uma crítica segundo a qual o nada heideggeriano encontraria-se ainda contaminado pela noção de um lugar "interior" onde se processariam sínteses, uma vez que a experiência estaria (segundo Han) remetida a um centro orientador, a uma interioridade. Heidegger conhecia muito bem a figura zen-budista do nada, fazendo-lhe menção, por exemplo, no diálogo *De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador* (em *A caminho da linguagem*). Ainda segundo a crítica de Han, Heidegger projetaria seu pensamento sobre um nada, circunscrevendo-lhe uma interioridade que é, no entanto, estranha ao nada zen-budista. Heidegger se utilizaria do nada para caracterizar a noção básica de seu pensamento: 'ser'. O ser revela-se como nada, de tal modo que não temos 'ser e nada', mas 'ser enquanto nada', o nada '*ocultando o mistério do ser*' (tal "interioridade" poderia ser entrevista, por exemplo, na frase "*O Dasein humano somente pode entrar em relação com o ente se se suspende dentro do nada*"[93] – grifo meu). Ao contrário, diz Han, "*o nada do zen-budismo não domina como centro reunificador, que tudo 'para si reúne' ou 'à sua volta e para si estimula'. Ele está esvaziado dessa interioridade e gravidade do para-si. O nada zen-budista é mais vazio que o vazio de Heidegger. Poderíamos também dizer: o nada do zen-budismo é sem alma e sem voz. É antes espalhado que 'reunido'. Ou: nele habita uma reunião singular, a saber: uma reunião sem interioridade, um ressoar sem voz*"[94]. No *Dasein* de Heidegger poderíamos estar nos deparando, inesperada e inadvertidamente, com o desdobramento de um sujeito oculto, com uma alma, uma voz, um poder de reunião, uma interioridade positiva.

Não cabe neste trabalho verificar até que ponto a crítica de Han em relação ao conceito de nada em Heidegger procede (arcedito que a maioria dos heideggerianos se oporia com veemência – provavelmente justificada - a essa crítica); se aqui lhe fazemos alusão, é para nos perguntar se algo similar não ocorre no caso de Cage – com o

[92] Professor de filosofia na Universidade de Basel desde 2000, Han é autor de vários livros sobre Heidegger, bem como sobre a filosofia do zen-budismo.
[93] HEIDEGGER: *Que é metafísica?*, p.62.
[94] HAN: Op.cit., p.61.

tremendo agravante de que Cage pretendia, ao contrário de Heidegger, uma "adequação" (mesmo que não rígida nem ortodoxa) ao pensamento Zen. Até que ponto ele (Cage) não confundiu, subverteu ou perverteu os conceitos, até que ponto os usos não se tornaram abusos? Não haverá, na idéia de nada de Cage (e, conseqüentemente, na sua idéia de silêncio), uma interioridade centralizadora das experiências que transformaria toda experiência (impessoal) em vivência (pessoal)? Um nada que do eu sai e ao eu retorna? (Uma psicologia barata do ego ao melhor estilo norte-americano?). Afinal (e seus vários escritos, entrevistas e depoimentos o demonstram) ele não abre mão da persona John Cage; muito pelo contrário: esforça-se por sua criação.

Cage elogia, nos processos com o acaso, o poder de transformação do acaso; ele quer 'se' transformar, quer que a experiência 'o' mude, que o nada a ele retorne e lhe traga frutos. Mas não abre mão dos frutos, não pratica o derradeiro desapego (como aconselha, por exemplo, o Bhagavad-Gita[95]). Pois, tão fundamental quanto a noção de nada, é para o budismo (hindu, chinês e japonês) a noção de *não-eu*, noção decorrente da noção de nada. Não há como contornar o conflito e a contradição de se "usar" tais noções pela metade, abraçando o nada sem se "desapegar" do eu.

XXIX

Segundo consta, após obter o estado de iluminação (*Satori*), Gautama Buda teria permanecido sentado com as pernas cruzadas por sete dias sob a árvore Bo, às margens do rio Nairanjana. Ao término desse período ele teria então se levantado e assim meditado: "*Havendo isto, há o aquilo; quando isto se origina, aquilo se origina. Sendo assim, havendo a ignorância, há a ação; havendo a ação, há a consciência; havendo a*

[95] Costumamos pensar a renúncia enquanto desapego do ponto de vista material. Mas ela não se restringe a esse sentido. Na filosofia oriental, por exemplo, a questão da renúncia e do desapego é um tema mais que recorrente, como vemos no *Bhagavad-Gita*, uma das principais obras da filosofia hindu: nessa obra, a renúncia aos frutos da ação constitui-se no princípio mais importante de todos. Na tradução e interpretação que Gandhi faz do *Gita*, "*o que abandona a ação, cai. O que abandona somente a recompensa, eleva-se. Mas a renúncia aos frutos de maneira alguma significa indiferença pelo resultado (...) Renúncia significa ausência de ânsia pelos frutos. Na realidade, aquele que renuncia recebe mil vezes mais. Quem está sempre pensando nos resultados amiúde perde a calma na execução do seu trabalho. (...) Não deve haver um propósito egoísta por trás de nossas ações. Mas o desapego pelos frutos da ação não significa ignorá-los, desatendê-los ou repudiá-los. Estar desapegado não significa abandonar a ação porque o resultado esperado pode não ocorrer. Ao contrário, é uma prova de fé inamovível na segurança de que o resultado previsto virá em seu devido tempo*" (*Bhagavad-Gita segundo Gandhi*, p.16 e 36). Cf. também com "*dos pobres será o reino dos céus*".

consciência, há o nome-e-forma; havendo o nome-e-forma, há os seis órgãos da percepção; havendo os seis órgãos da percepção, há o contato; havendo o contato, há a percepção; havendo a percepção, há o apego; havendo o apego, há o desejo; havendo o desejo, há a existência; havendo a existência, há o nascimento e havendo o nascimento há a velhice, a morte, a preocupação, a tristeza, o sofrimento, o pesar e o desepero. Assim, pois, surge o sofrimento".[96] "*A fonte desse sofrimento é a idéia de existência de um 'eu' substancial. Todos os seres que se deixam prender à idéia de um 'eu' tornam-se sujeitos a tais sofrimentos*".[97] Não havendo mais um 'eu', perde o sentido a afirmação 'eu sofro'; pode restar o sofrimento, mas desaparece a identificação e o apego para com esse sofrimento. Os atos não partem de um eu; é porque há atos que se pressupõe esse eu, mera representação.

Conta-se que, certa vez, um monje veio falar com o mestre Joshu Jushin (778-897), perguntando-lhe: "*Que é o meu eu?*" Disse Joshu: "*Você terminou o seu mingau da manhã?*" "*Sim, já terminei*". Voltou Joshu: "*Então, lave sua tigela*".[98] Não é o eu do monge quem come o mingau, nem é esse eu quem irá lavar a tigela: há, simplesmente, comer, e há, simplesmente, lavar.

Não é fácil pensar os atos como desprovidos de um sujeito que seja sua causa e origem, pensar atos que não sejam oriundos de deliberação. Uma das razões das pesquisas de Cage com o acaso é justamente permitir que expressões se formem independentemente da vontade e da deliberação de um sujeito – aliás, ele tinha verdadeira aversão à noção de arte enquanto 'expressão de sentimentos individuais', como ao afirmar "*não quero que minha obra seja uma exposição de meus sentimentos*"[99], ou "*é possível desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e dispor-se a descobrir jeitos de deixar que os sons sejam eles mesmos ao invés de veículos para teorias artificiais ou da expressão de sentimentos humanos*"[100].

Aparentemente, tal atitude viria ao encontro do pensamento Zen. Mas de uma forma que pode, eventualmente, ser caracterizada como um tanto superficial ("ingênua"

---

[96] *Khuddaka-nikaya 1:1*. In GONÇALVES, Ricardo (org.): *Textos budistas e zen-budistas*, p.39.
[97] *Shibunritsu* 32. Ibidem, p.42.
[98] SUZUKI: *Zen-budismo e psicanálise*, p.40.
[99] CAGE/RETALLACK: *Musicage*, p.04.
[100] CAGE: *Experimental music* (1957). In *Silence*, p.10.

seria uma palavra demasiado forte e, dada a reconhecida seriedade de Cage, provavelmente injusta). Talvez um termo mais apropriado seja não o de superficialidade, mas de contradição, como vemos em sua afirmação "*O que eu faço não é para me expressar, mas para mudar a mim mesmo*"[101]. Nessa afirmação, ele não quer *se* expressar, mas quer *se* transformar; o 'a mim mesmo' aponta para um sujeito da vivência, um sujeito detentor da experiência, o que parece contradizer as noções Zen de nada e de não-eu.

XXX

Ou não?

Nem sempre é claro, nas falas de Cage, a que ele se refere quando diz 'a mim mesmo'; talvez ele não esteja, com essas palavras, se referindo a uma interioridade nem a um em-si, mas a um centro paradoxalmente *descentrado* - "*agrada-me pensar que cada coisa tem não apenas sua própria vida, mas também seu próprio centro, e que esse centro é sempre o verdadeiro centro do universo. (...) Suzuki me ensinou que, em realidade, nunca paramos de utilizar um critério fora da vida das coisas, e que costumamos reconstruir cada coisa dentro do enquadramento desse critério. Tentamos, através do uso desse enquadramento, dessa moldura, postular relações entre as coisas. Conseqüentemente, as perdemos, as esquecemos ou nos deturpamos. Zen nos ensina que, em realidade, nos encontramos numa situação de descentramento em relação a essa moldura. Nessa situação, cada coisa é um centro. Por isso há uma pluralidade e diversidade de centros. E todos eles se interpenetram e, como Zen acrescentaria, se não-impedem. Para que algo possa viver significa: estar no centro. Isso exige, mutuamente, interpenetração e não-obstrução.*"[102]

Suzuki se refere a essa questão da seguinte forma: "*O Eu é comparável a um círculo sem circunferência, é sûnyatâ, o vazio. Mas é também o centro desse círculo, que se encontra em toda a parte e em toda a parte do círculo. O Eu é o ponto de absoluta subjetividade, capaz de transmitir o sentido da imobilidade ou tranqüilidade.*

[101] Citado por Augusto de Campos em *Música de Invenção* (p.147). Segundo a lembrança de Campos, Cage teria dito isso durante a Bienal de São Paulo em 1985 como resposta a uma pessoa que lhe perguntara da razão de sua obra.
[102] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.101-102.

Entretanto, como esse ponto pode ser movido para onde quer que o desejemos, para lugares infinitamente variados, não é realmente um ponto. O ponto é o círculo e o círculo é o ponto. Um milagre aparentemente impossível, que ocorre quando se inverte a direção seguida pela ciência e volta-se para Zen. Zen, com efeito, é o fautor dessa impossibilidade."[103]

A introdução da figura do Eu na metáfora de Deus feita por Hermes Trismegisto (de que "Deus é uma esfera cujo centro está por toda parte e a circunferência em parte alguma") poderia levar à discussão do eu a partir de um viés teológico. Não é essa, porém, a intenção de Suzuki, que nos chama a atenção para o fato de que, em Zen, não há Deus – o que não significa que o Zen negue a existência de Deus. *"Nem a afirmativa nem a negativa importam ao Zen. Quando uma coisa é negada, a própria negativa envolve algo que não é negado. O mesmo pode ser dito em relação à afirmativa. Isto é inevitável na lógica. O Zen quer ultrapassar a lógica, quer encontrar uma afirmação mais alta onde não haja antítese. Portanto, no Zen, Deus não é negado nem afirmado. Somente nele não existe o Deus concebido pelas mentes judaicas e cristãs.*"[104]

Apesar de seu franco interesse pelo estudo de diversas religiões e correntes espirituais, Cage não toma nenhum viés teológico como base para suas discussões sobre o silêncio e o nada – sendo, pelo menos nesse sentido, bastante "Zen" (apesar de que podemos, sim, encontrar idéias de teor religioso/espiritualista em Cage – cf. LXVI-LXVIII). A razão das aspas é que, apesar de todo o seu interesse e apreço pelo Zen, Cage nunca viu a si mesmo como um zen-budista. Suas relações com o Zen (bem como suas interpretações e usos do mesmo) sempre foram bastante livres, o que gera uma grande dificuldade, pois, mesmo quando fala num "linguajar Zen", ele não representa o Zen; ele fala do Zen, mas não pelo Zen. E ele sempre teve consciência disso, jamais se arrogando ser uma autoridade no assunto ou algo do gênero (o que não o exime, claro, da responsabilidade pelas suas afirmações). Mesmo assim: não há como se aproximar do universo cageano sem passar pelo oriente (sempre com a dificuldade de tentar

[103] SUZUKI: *Zen-Budismo e psicanálise*, p.36.
[104] SUZUKI: *Introdução ao Zen-Budismo*, p.60.

perceber o oriente para além do orientalismo, para além do imaginário ocidental sobre o que seria esse "pensamento oriental"[105]).

XXXI

O entrecruzamento que Cage promove entre as noções de silêncio e de nada permite uma série de possibilidades/perspectivas/questões/considerações:

1. O silêncio é o nada;
2. O silêncio é apenas um outro nome para o que o Zen conhece como nada;
3. O silêncio se mostra de maneira similar à do nada;
4. O silêncio é a experiência do nada;
5. O silêncio brota do nada;
6. O silêncio é um caso específico do nada;
7. O silêncio é apenas uma metáfora do nada;
8. O silêncio é uma forma de se perceber o nada;
9. O silêncio é um modo de manifestação do nada;
10. O silêncio (ou o silencioso) é um atributo do nada;
11. O silêncio permite/possibilita nossa percepção do nada;
12. O silêncio instaura um campo próprio ao nada;
13. O silêncio revela o nada;
14. A experiência do silêncio e a experiência do nada são uma mesma e única experiência;
15. A relação som-silêncio é da mesma ordem que a relação algo-nada;
16. O silêncio não é o nada;
17. O silêncio não é nada;
18. O silêncio é não-nada;
19. O silêncio nadifica;
20. O silêncio não é: torna-se.

Quanto à relação som-silêncio, poderíamos, ainda, acrescentar as seguintes questões/possibilidades:

a. silêncio C som / ou: silêncio Є som (o silêncio compreendido a partir do som – *materialismo, naturalismo, positivismo, empirismo*)
b. silêncio Ɔ som / ou: silêncio Ɜ som (o som compreendido a partir do silêncio – *metafísica?*)
c. silêncio ƆC som / ou: silêncio ƆЄ som (som e silêncio mutuamente envolvidos, co-pertencentes, co-fundantes – *Gestalt, Ereignis*)

[105] Cf. excelente livro de Edward W. Said sobre o assunto, *Orientalismo – o oriente como invenção do ocidente*, e também *O Oriente e a filosofia*, de Merleau-Ponty (*Por toda parte e em parte alguma* – in *Signos*, p.145-152).

Parece-me que todas (ou quase todas) essas possibilidades podem ser encontradas ao longo da obra e do pensamento de Cage, demonstrando uma vez mais a complexidade e maleabilidade disso que costumamos chamar simplesmente por silêncio. Cage percebe essa complexidade e, ao teorizar a questão, não opta por uma definição precisa ou excludente; prefere, antes, voltar sua atenção às situações geradas pelo silêncio (ou geradoras de silêncio), tentando compreender as relações e interações entre silêncio e acontecimento, silêncio e tempo, silêncio e corpo, silêncio e liberdade, silêncio e intenção.

XXXII

Intenção. Essa é outra questão-chave no pensamento de Cage, questão que se encontra totalmente entranhada 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 (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*"[106]).

Além do termo 'intenção', Cage também usa com freqüência 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*"[107] [*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

[106] CAGE: *Experimental music* (1957). In *Silence*, p.10.
[107] Ibidem, p.12.

que esta se encontraria dissociada: "*atividade constante pode ocorrer sem ter em si nenhuma dominância da vontade*"[108].

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, a meu ver, a principal diferença entre o Cage jovem e o maduro: a compreensão da relação entre silêncio e atividade (que comentarei mais adiante quando falarmos na peça *0'00''*).

Durante os ensaios de sua obra *Atlas Eclipticalis* na França em 1976 (a obra é de 1961) Cage perguntou aos músicos: "*O que é mais difícil na execução desta peça?*", respondendo ele mesmo que "*são justamente os períodos nos quais vocês não têm nada a fazer*".[109] As obras de Cage exploram com grande interesse o que há nesse "nada a fazer": o que faz o intérprete quando não tem nada a fazer, ou melhor: o que *se faz nele* na presença desse nada a fazer. "*Que fazer, não tendo nada a fazer?*, pergunta Cage; "*e o que acontece a uma peça de música quando é feita despropositadamente* [*purposelessly*]*? O que ocorre, entrementes, ao silêncio? Isto é: como muda a percepção mental dele? Formalmente, silêncio era o lapso de tempo entre sons, utilizado para vários fins, entre eles o arranjo de bom gosto, onde através da separação de dois sons ou dois grupos de sons suas diferenças ou relacionamentos podem receber ênfase; ou aquele da expressividade, onde silêncios num discurso musical podem prover pausas ou pontuações; ou ainda, aquele da arquitetura, onde a introdução ou interrupção do silêncio pode fornecer definição tanto em relação a uma estrutura pré-determinada quanto ao seu desenvolvimento orgânico. Quando nenhuma dessas ou outras metas está presente, o silêncio se torna outra coisa – de maneira alguma silêncio, mas sons, os sons ambientes. A natureza desses sons é imprevisível e mutante*".[110]

---

[108] CAGE: *Composition as process* (1958). In *Silence*, p.53.
[109] CAGE: *Rede an ein Orchester*. In METZGER: *John Cage – Musik-Konzepte I*, p.59.
[110] CAGE: *Composition as process* (1958). In *Silence*, p.22.

Essa compreensão do silêncio se encontra ainda no âmbito da experiência na câmera anecóica, onde sempre há som, e o silêncio apenas evidencia sons que antes não registrávamos, seja por achá-los irrelevantes ou porque simplesmente não os percebíamos. Nessa perspectiva, *4'33''* se mostraria como um silêncio "funcional": ele teria a função de dirigir a atenção do ouvinte a todos os sons que normalmente seriam evitados, relegados ou ignorados. E mais: esses sons passam a ter um sentido estético[111], como observamos num comentário de Cage a respeito da discussão que teve certa vez com William de Kooning num restaurante, em que este lhe teria dito: "*se eu colocar uma moldura em volta destas migalhas de pão, isso não é arte*", enquanto Cage afirmava que sim, que é arte. "*Ele* [de Kooning] *estava dizendo isso porque conecta a arte com sua atividade – conecta consigo mesmo como artista, enquanto eu iria querer que a arte escapasse de nós para o mundo no qual vivemos*"[112].

XXXIII

Uma arte que "escapa de nós" (o termo em inglês '*slip out*' não tem aqui o sentido de fuga, mas do não-proposital, do acidental) pode levar a crer que, para Cage, arte é qualquer coisa. É? Sim e não. E é nessa mescla entre sim e não que reside a dificuldade na compreensão da posição de Cage quanto à interpretação de suas obras, bem como a importância do tema da intenção/não-intenção (podemos constatar que Cage age, em relação à simultaneidade desse dizer sim e não, de forma similar à de Heidegger em relação à técnica[113]).

---

[111] Cf *inestética* (Badiou) e *a-estética* (Dieter Mersch), e ainda a discussão sobre o sublime em Lyotard.

[112] Entrevista feita por Robin White em 1978. In KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.211/12.

[113] 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 deixamo-los fora, isto é, deixamo-los repousar neles mesmos como coisas que não são algo de absoluto, mas que dependem elas próprias de algo superior. Gostaria de designar esta atitude do sim e do não*

Outra dificuldade que se apresenta aqui tem a ver, como já foi apontado, com as (aparentes) contradições nas falas de Cage. Por exemplo: por um lado, Cage se diz a favor de transferir a responsabilidade do compositor de *fazer* para *aceitar* – "*aceitar o que quer que seja, não importem as conseqüências*"[114]. Por outro, mostra-se bastante crítico (às vezes até intolerante) para com algumas dessas conseqüências, como se pode constatar em sua Carta a Zurique (carta aberta aos membros da *Opernhaus Zürich*), escrita em 20 de junho de 1991 por ocasião dos ensaios de sua *Europera 2*: "*As liberdades melódicas que você usaram eu as dei aos cantores que, como vocês sabem, cantam árias de sua própria escolha. As mesmas liberdades não foram dadas a vocês. Suas partes são constituídas de excertos de partes instrumentais da literatura. Nós aprendemos a partir delas que muitos compositores usaram, no passado, admiravelmente poucas notas, exceto por suas melodias, apenas uma ou duas e, excepcionalmente, três. Estas não são, talvez, novidades excitantes, mas emprestam à minha obra um certo espaço e leveza que suas licensas transformaram em grossura e peso. Eu fico particularmente descontente quando uma melodia bem conhecida é tocada por vários de vocês praticamente ao mesmo tempo: é como se um de vocês tivesse pego um resfriado e contagiado os outros. (...) Minha obra tem sido mal representada, amplamente, e lamento dizê-lo, por vocês, músicos. Minha obra é caracterizada pela não-intenção, enquanto que o que vocês estão tocando é caracterizado por suas intenções*". E conclui dizendo que "*as pessoas podem mudar suas mentes; se mudarmos nossas mentes, a vida na Terra pode tornar-se um sucesso para todos nós, diferentemente de agora em que, como Europeras 1 e 2, foi um fracasso*"[115].

Em outra ocasião similar,[116] Cage também dirigiu severas críticas aos músicos da orquestra, especialmente no que tange à questão da atividade: "*Dirijo-me agora da atividade em geral de um ser humano à atividade especial de um ser que produz um som. Toda sua experiência com interpretação musical no passado leva vocês a pensarem que é sua missão emprestar algo de suas próprias emoções ao som. Mas eu*

---

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.

[114] CAGE: *Lecture on something* (1959). In *Silence*, p.129.

[115] CAGE: *Letter to Zurich* (1991). In KOSTELANETZ (Ed.): *John Cage: Writer*, p.255.

[116] Os ensaios já citados de *Atlas Eclipticalis* na França em 1976. CAGE: *Rede an ein Orchester*. In METZGER: *John Cage – Musik-Konzepte I*, p.60.

tentei, nessa peça - apesar de ter usado operações com o acaso para compô-la, e mesmo tendo obtido a posição das notas a partir da posição das estrelas na carta celeste – abrir mão de minhas opiniões sobre como deveria ser a música, abrindo mão ainda (e com mais certeza) de como ela poderia se tornar mais expressiva; as pessoas deveriam deixar os sons advirem de seus próprios centros. Tenho certeza que, se tivesse ocorrido isto a estes sons - se as pessoas tivessem permitido que os sons viessem de seus próprios centros -, nós receberíamos algo que seria maravilhoso de se ouvir." Bem, essa era a expectativa e a certeza de Cage, que seguramente não era compartilhada pela maioria dos músicos, como notou o compositor Michael Nyman, presente aos ensaios referentes a essa fala de Cage. Nyman, aliás, tece vários comentários a respeito dessa fala; entre eles, dois que eu aqui ressalto: 1) "*Nem estes nem quaisquer outros músicos podem realmente acreditar em tal produção mágica de sons. A produção de um som – especialmente de um som que seja livre de memória, expressão e cultura, como quer Cage – é não apenas muito difícil, mas é também uma atividade altamente consciente, que exige um grau fenomenal de habilidade e controle*". 2) "*Já percebi que, para que os intérpretes produzam os sons que Cage deseja, eles não podem abrir mão do controle*"[117].

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) – daí advindo a necessidade, aparentemente paradoxal, da disciplina. Cage não quer ser "expressivo": quer deixar que os sons se expressem, deixando que eles sejam "apenas sons, e não veículos". Está em jogo aqui uma *experiência de neutralidade*, que não conduz, entretanto, necessariamente à indiferença.

XXXIV

Expostas essas passagens, devo confessar que não sei se concordo com a expressão às vezes usada em relação a Cage de "estética da indiferença" (como o faz, por exemplo, Barbara Formis[118]). Através de diversos processos de composição (especialmente com a utilização do acaso) Cage privilegia o impessoal, mas ele não é de

[117] As anotações e comentários de Nyman constam em notas de rodapé no texto da fala de Cage acima citado, p.57 e 59.
[118] FORMIS: *Estética da indiferença: o tédio, sentimento paradigmático da arte contemporânea*, p.96.

forma alguma indiferente aos resultados. E, embora pregue o desapego, esse desapego não conduz ao a-criticismo. Pode ser que haja indiferença no processo (na produção), mas não há na recepção.

Nesse processo, a indiferença é posta em prática por intermédio do método, do 'mecanismo': "*Eu componho música. Sim, mas como? Eu desisti de fazer escolhas. Em seu lugar, coloquei o fazer perguntas. As respostas vêm do mecanismo, não da sabedoria*" (Cage se refere, neste caso específico, ao uso que fez do I-Ching).[119]

Mesmo deslocando a ênfase da resposta para a pergunta, é preciso notar que a pergunta influencia e direciona a resposta, uma vez que, como bem observa Barthes, já há (ou já habita) na pergunta um *desejo*. Barthes vai mais além, afirmando que há sempre um 'terrorismo' da pergunta, e que em toda pergunta está implicado um poder, de forma que a pergunta estaria ligada mais a um movimento afetivo que a um modo de comunicação (um assertivo disfarçado, diz Barthes, hipócrita) – "*pergunta: talvez a pior das violências*".[120]

Uma das muitas histórias que Cage gostava de recordar era de certa vez em uma aula com Schönberg, em que Schönberg pediu diversas soluções para uma mesma questão musical, até o momento em que, após ter dado sete ou oito soluções, Cage afirmou não haver mais nenhuma. Schönberg teria, então, perguntado: "Qual é o princípio sublinhando todas as soluções?", pergunta que Cage não soube, no momento, responder; "*passei o resto de minha vida, até recentemente, ouvindo-o repetir a pergunta outra e mais outra vez. Ocorreu-me, então, através da direção que meu trabalho havia tomado - que consiste na renúncia de escolhas e na substituição em formular perguntas -, que o princípio sublinhando todas as soluções que eu lhe havia dado foi a pergunta que ele tinha feito, porque elas certamente não vieram de nenhum*

---

[119] CAGE: *I-VI*, p.01.

[120] BATHES: *O neutro*, p.224. "*Toda pergunta parte de um sujeito que quer dizer coisa diferente de uma resposta no primeiro grau → toda pergunta pode ser lida como uma situação de questionamento, de poder, de inquisição (Estado, burocracia: personalidades muito questionadoras). → Mesma situação de poder nas entrevistas: a) pressupõem que sabemos responder a grandes perguntas-dissertações (o que é a escritura? a natureza? a saúde? etc.), que devemos ter interesse pela pergunta, que devemos aceitar o modo como a pergunta é formulada; b) multiplicação das entrevistas, arrogância, a cominação da pergunta: índice da ascensão atual do jornalismo como poder e como escrita. Entrevista (perguntas sobre tudo): direito régio do jornalista sobre o entrevistado. Entrevista: tende a substituir a crítica. (...) Jornalista: uma espécie de policial que gosta de você, que lhe quer bem, pois lhe dá a palavra e lhe oferece a publicidade*" (Ibidem, p.223).

outro ponto. Ele teria aceitado essa resposta, penso eu. As respostas têm a pergunta em comum. Pelo tanto, a pergunta sublinha as respostas".[121]

Isso, porém, não conduz a uma compreensão hermenêutica (pelo menos não no sentido do círculo hermenêutico no qual pergunta e resposta pertencem ao mesmo movimento), nem a que, como afirma Heidegger, "*a qualidade do encontrar é determinada pela maneira do procurar*" e vice-versa[122] [→ cf. nota 157, p.73]. Cage não afirma a impossibilidade de resposta, mas insiste na possibilidade de abertura a inúmeras respostas, num tipo de lógica que se aproximaria mais do *Koan* que da maiêutica. Nesta dinâmica de pergunta e resposta não há síntese, mas passagem.

XXXV

A 'violência da pergunta', como diz Barthes, está presente ao longo de todo este texto, na pergunta que, direta ou indiretamente, o acompanha: o que é o silêncio? Tal pergunta parece intimar uma resposta do tipo "o silêncio é ..." ou "o silêncio consiste em ...." etc. Evitamos tal violência com perguntas mais "indiretas", do tipo 'como se dá o silêncio?' ou 'como experiencio o silêncio?'. Mas, disfarçadamente, o desejo por uma resposta clara e objetiva permanece (o desejo de uma explicação, uma descrição, uma *solução*). Talvez, quem sabe, não haja algo como uma 'solução' (como diria talvez Wittgenstein, "*a solução do problema da vida é constatado no desaparecimento desse problema*"[123]) – ou, em outras palavras: a solução do enigma é que não há enigma.

Outra opção seria a de não procurar uma/a resposta na lógica formal – como o faz, por exemplo, o *koan*[124]. Não há uma 'solução' para o *koan*, uma vez que não se trata de uma questão lógica, pela menos não a lógica do tipo 'se a=b e b=c, logo a=c'. O *koan* subverte a lógica e mostra as limitações da compreensão meramente intelectual do problema (cf. Cage: "*Estamos nos libertando do hábito que tínhamos de explicar*

---

[121] In KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.215 (entrevista com David Cope de 1980).
[122] HEIDEGGER: *Ein Gespräch selbstdritt auf einem Feldweg*. In *Feldweg-Gespräche*, p.80.
[123] WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, 6.521, p.85.
[124] Literalmente, *koan* significa 'documento público' ou 'estatuto autorizado', termo que entrou em voga no fim da dinastia Tang (618-907). Mais tarde, passou a designar uma anedota de um antigo mestre, um diálogo entre o mestre e seus discípulos, ou uma afirmativa ou pergunta proposta pelo instrutor. Trata-se, muitas vezes, de uma espécie de enigma ou charada que não pode ser resolvida pelo raciocínio lógico, daí sua dificuldade.

tudo”[125]). Ao tentar decifrar um *koan* pela via da racionalização, o estudante ou discípulo se vê num beco sem saída – situação que o coloca, segundo Suzuki, no verdadeiro ponto de partida para o estudo Zen: com o “fracasso” da análise intelectual, ele (o aluno) precisa encontrar novos meios para chegar à compreensão, explorando seus sentidos, abrindo-se para o mundo (a experiência do *koan* mostra, mais que a limitação da lógica, a limitação da idéia de um ‘eu’ – idéia na qual o eu seria detentor do saber, receptáculo das experiências, constituidor da representação do ser dos entes exteriores, enfim, o eu da noção cartesiana de imanência).

Barthes comenta o *koan* através de um exemplo clássico do Zen: à pergunta ‘se todas as coisas retornam ao Uno, para onde retorna o Uno?’, ouve-se como resposta do mestre: ‘quando estive na província de *Seiju*, mandei fazer uma túnica de sete *kin* (sete quilos)’. “*Esse koan* – diz Barthes - *mostra bem a ação violenta do koan; a uma pergunta “séria”, “nobre”, filosoficamente pomposa, que provoca um tratamento dissertativo, opõe uma viravolta que interrompe qualquer dissertação. Imaginem por um momento que às grandes perguntas pomposas, arrogantes, dissertativas, de que é abusivamente tecida nossa vida social e política, que servem de matéria a entrevistas, mesas-redondas etc. (“Existe uma escrita específica da mulher e uma escrita específica do homem?”, “O senhor acha que o escritor busca a verdade?”, “Acha que escrita é vida?” etc.), imaginem que alguém responda: “Comprei uma camisa na Lanvin”, “O céu está azul como uma laranja”, ou, se a pergunta for feita em público, imaginem-se levantando, tirando um sapato, pondo-o na cabeça e saindo da sala → atos absolutos pois evitam qualquer cumplicidade de resposta, qualquer interpretação; salvo, é claro: ele é louco, mas essa “pertinência” não era considerada no meio Zen.*”[126]

Não havendo interpretação nem cumplicidade de resposta, a resposta tende a assumir o caráter do absurdo, da loucura ou, mesmo, da gozação - provavelmente num espírito mais brincalhão que *Zen* são, por exemplo, as *Seis respostas a eventuais perguntas* de Cage, preparadas para a *Conferência sobre Nada*[127] (1949); as respostas são as seguintes:

---

[125] CAGE: *Diary* (1966). In *A year from Monday*, p.58.
[126] BARTHES: *O neutro*, p.242.
[127] In *Silence*, p.126.

1. *Essa é uma ótima pergunta. Eu não deveria estragá-la com uma resposta.*
2. *Minha cabeça quer doer.*
3. *Se você tivesse ouvido Marya Freund no último abril em Palermo cantando o Pierrot Lunaire de Schönberg, duvido que estivesse fazendo essa pergunta.*
4. *De acordo com o Almanaque Agrícola esta é uma falsa primavera.*
5. *Por favor, repita a pergunta... Mais uma vez... Mais uma vez... Mais uma vez...*
6. *Não tenho mais respostas.*

Brincadeiras e *Zen* à parte, Cage está convencido de que "*todas as respostas respondem a todas as perguntas*"[128], o que lhe serve de base em sua "fé" nas operações com o acaso. Com isso Cage não está afirmando a impossibilidade da resposta, apenas mostrando a possibilidade de abertura a uma infinidade de repostas possíveis – "*não estou procurando eliminar possibilidades, mas multiplicá-las*"[129]. Daí a necessidade de um mecanismo que permita certa "neutralidade" no processo de composição: para que também as posibilidades improváveis, ilógicas e/ou absurdas possam surgir.

Entretanto, por mais "neutro" que seja o mecanismo utilizado por Cage, a "pergunta" é formulada a partir de um desejo; e, por mais que Cage repetidamente afirme que ele quer ser surpreendido com o resultado do processo, que quer se deparar com o novo, com o inusitado, com o inesperado, ele não deixa de contrapor a resposta à pergunta. Aliás, praticamente todas as suas composições e todos os seus escritos são precedidos por uma nota explicativa e/ou introdutória que descreve o processo pelo qual a obra foi organizada. Por que essa insistência de Cage em dividir com o leitor e/ou com o ouvinte questões concernentes à composição? Certamente não para ajudar a "compreender" a obra, nem para que, munidos dessa informação, tenhamos melhores meios para apreciá-la.

Por outro lado, a descrição prévia do processo expõe a disciplina à qual Cage submete seu material (e a si mesmo), mostrando os critérios e os limites impostos à obra e/ou ao evento (mostrando, assim, que a liberdade não está – ou não deve ser buscada - na permissividade total e absoluta, mas na livre exploração dentro de certos limites e critérios[130]).

---

[128] CAGE: *I-VI*, p.06.
[129] CAGE: *Für die Vögel*, p.214.
[130] Cf. alquimia: toda expansão exige, primeiramente, limitação/contenção/concentração.

XXXVI

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*"[131]. 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'' nº2*) 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 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.*"[132]

---

[131] Ed. Peters, EP6796.
[132] Citado em BORMANN: *Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik*, p.235.

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 yogue. 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.

XXXVII

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 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.

É possível, também aqui e assim como em tantos outros casos ao longo de sua obra, que Cage tenha se inspirado numa idéia da tradição zen-budista, neste caso a idéia da 'grande morte', que fala da fusão (ou amálgama) entre o ser e o cosmos, no sentido em que o eu "morre" para dar lugar a algo maior ou para se tornar esse algo maior (idéia que encontra sua contrapartida na idéia cristã de morrer para renascer em Cristo). Segundo Eiko Kawamura, "*a partir da grande morte funde-se o self com todas as suas*

ações e seus feitos, percebendo, ao mesmo tempo, que não se diferencia de todos os outros incontáveis fenômenos da criação – sendo com eles, portanto, não-dual. Com isso, desaparece a distância entre o self e suas ações. Perfaz-se, então, uma disciplina religiosa que não permite fuga da responsabilidade".[133] A 'pequena morte' faria alusão à "primeira verdade do mundo fenomenal", enquanto a 'grande morte' faria referência à "verdadeira realidade" (Thomas Maier sugere que *4'33''* poderia ser associado à idéia de 'pequena morte' e *0'00''* à de 'grande morte').

A idéia central (de acordo com o zen-budismo) é, portanto, de que desaparece o eu enquanto origem da ação e permanece apenas a ação. Não havendo *res cogitans* nem *res extensa*, não há porque haver tempo mensurável, daí o 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*".[134] E é o próprio Cage quem reporta essa idéia ao seu amigo compositor Chistian Wolff: "s*ob tempo nulo* – diz Wolff - *compreendo a suspensão do tempo, isto é, do tempo mensurável, esse tempo que, numa apresentação, o intérprete usa ao seu dispor*".[135]

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*.[136]

---

[133] KAWAMURA, Eiko: *Das Problem Von Chaos und Kosmos im Zen-Buddhismus*. Apud MAIER: *Ausdruck der Zeit: ein Weg zu John Cages stillem Stück*, p.169.
[134] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.265-266. Cf. Fuller: "*O ato de medir modifica o que está sendo medido*" – citado por Cage em *A year from Monday*, p.76.
[135] WOLFF: *Cues / Hinweise, Writings & Conversations*, p.96. Citado em BORMANN, Op. cit., p.230.
[136] Importante lembrar, aqui, a influência exercida sobre Cage por Duchamp, que não gostava de ver sua atividade artística ou mesmo sua vida como trabalho: "*Eu considero o trabalhar para viver algo um tanto imbecil desde um ponto de vista econômico. Eu espero que um dia possamos estar aptos a viver sem sermos obrigados a trabalhar*". (...) "*No fundo, sou enormemente preguiçoso. Eu gosto de viver e de respirar, mais que de trabalhar*" (Duchamp em entrevista com Pierre Cabanne. In CABANNE: *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*).

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*".[137] 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*"[138]). No meio da ação não há eu+ação, pois ambos se fundem indistintamente (cf. Guimarães Rosa: "*Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!*"[139]). Dissolve-se, aqui, a idéia de um eu enquanto centro orientador das experiências (tema desenvolvido por Vladimir Safatle em seu ensaio *Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage*[140], que discutiremos mais à frente), o que põe em evidência a problemática da vontade, do querer e da intenção, nó vital para a compreensão do pensamento de Cage.

XXXVIII

É impossível falar do querer e da vontade sem relembrar Nietzsche, que insistia em chamar a atenção para a complexidade envolvida no querer: "*Os filósofos costumam falar da vontade como se esta fosse a coisa mais conhecida do mundo. (...) A vontade me parece ser antes de tudo algo bem mais complexo. (...) Uma pessoa que quer ordena a algo em si que obedece ou que pensa que obedece. Atente-se, pois, ao que é mais admirável na vontade, nessas tantas coisas para as quais o povo tem uma só palavra: à medida que, em determinados casos, somos ao mesmo tempo o que dá ordens e o que obedece, e, como aquele que obedece, conhece as sensações do obrigar, impor, oprimir, resistir, mover, os quais costumam ter início logo após o ato de vontade; ao passo que temos o costume, por outro lado, de nos opor e de nos enganar em relação à dualidade do conceito sintético 'eu', somam-se à cadeia de falsas conclusões e conseqüentemente de falsas valorações da vontade, de tal forma que aquele que quer acredita em boa fé que o querer basta à ação*"[141].

---

[137] CAGE: *Lecture on Nothing* (1959). In *Silence*, p.126.
[138] BARTHES: *O Neutro*, p.198.
[139] ROSA: *Grande Sertão: Veredas*, p.26.
[140] SAFATLE: *Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage*. In *Sobre arte e psicanálise*, p.163-194.
[141] NIETZSCHE: *Jenseits Von Gut und Böse*. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA) Vol.5, p.31-33.

Entra em xeque, aqui, a vontade como força unidirecional e inequívoca, assim como o caráter ativo dessa vontade, que não mais se apresenta como constitutivo exclusivo da ação. A compreensão dessa ambigüidade (entre atividade e passividade) oculta no querer opõe-se à compreensão tradicional de *faculdade intelectual* dos seres pensantes, poder de operação e deliberação. Tal compreensão tradicional orienta a vontade segundo o modelo da razão instituinte, que sempre explicita uma atividade como sendo a *ação* de um *ator*, e de um ator que persegue uma *meta*, em vez de apreender o fazer-algo como o próprio fazer. Persiste nessa relação a oposição cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa*, de onde se depreende uma separação entre homem e mundo ("*Eu rio* – diz Nietzsche – *quando vejo a expressão 'homem e mundo', separados pela ridícula pretensão da palavrinha 'e'*"). Na noção clássica de vontade como faculdade temos a idéia de que um sujeito precisaria representar o outro como *meta consciente* de sua ação, meta distinta dessa própria ação. É exatamente esta separação entre a ação e o seu fim conscientemente representado que está na origem do conceito de vontade enquanto faculdade e contra o qual Nietzsche irá opor a noção de 'vontade de potência' (*Wille zur Macht*).

A expressão 'vontade de potência' não tem nada a ver com um *querer algo*, nem com desejo ou intenção, mas com um poder de decisão, uma potência que é em si mesma execução, ato. A expressão *zur Macht* [*zur Macht* pode ser traduzido como *de poder, ao poder, de potência, à potência*] não tem a função de um complemento explicativo da vontade, mas significa uma ênfase que caracterizaria a essência própria da vontade, que deixa assim de ser vista como faculdade. Conseqüentemente, tal vontade não é mais a ação de um ator que persegue uma meta representada, e essa meta não é mais exterior à ação. Não há mais uma causa exterior que provoca movimento num sujeito, razão pela qual Nietzsche afirma "e*u preciso do ponto de partida 'vontade de potência' como origem do movimento; conseqüentemente esse movimento não pode ser condicionado desde fora – não causado... Eu preciso de princípios e centros de movimento, a partir dos quais o querer se lança à sua volta. (...) In summa: um acontecimento não é nem causado nem causador* [weder bewirkt noch bewirkend]"[142]. O plural utilizado (*princípios e centros de movimento*) desacredita a vontade como

[142] NIETZSCHE: *Fragmentos póstumos* 14[98]. Sämtliche Werke, KSA Vol.13, p.274.

tendo um centro orientador; ela (a vontade) não mais está localizada (no cérebro, como se acreditava), mas descentrada, espalhada, difusa.

A expressão 'vontade de potência' facilmente nos leva ao mal-entendido de que haveria um poder centralizador, e pior: de que haveria um *conteúdo* da vontade. No Zarathustra, Nietzsche deixa claro que a expressão 'desejar a potência' é tão absurda quanto 'desejar a existência'[143]; uma 'vontade de existência', diz ele, simplesmente não existe, pois o que não é não pode querer – e como aquilo que está na existência poderia desejar a existência?

XXXIX

Citamos, há pouco, a afirmação de Cage "*a diferença consiste no fato de que eu não mais trabalho orientado para um determinado fim, isto é, em acordo com uma economia*". Pergunta-se: mas não havendo fins, há trabalho? É possível um trabalho sem metas? Ou, como diz Nietzsche, pode haver querer e movimento sem a necessidade de uma causa externa – sem "orientação econômica"?

Vemos 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[144], mas de estar livre deles e para eles. A 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*"[145] (pensamento que, como cita o próprio Cage, lhe foi despertado por Feldman: "*Artistas falam muito sobre liberdade. Assim,*

[143] NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra*. Sämtliche Werke, KSA Vol.4, p.149.
[144] Cf. Cage: "*Meu trabalho se tornou uma constante negação de impulsos*" (*Musicage*, p.5).
[145] CAGE: *Lecture on commitment* (1961). In *A year from Monday*, p.119.

relembrando 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'")[146].

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 improviso, 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[147], ao passo que Cage evita a expressão desse eu, buscando antes, através do acaso e da indeterminação, o impessoal).

Pierre Boulez, compositor cujo *métier* pode ser considerado quase que o oposto do de Cage (Boulez busca a determinação de todos os parâmetros musicais em seus mínimos detalhes), via com certo ceticismo a abertura musical defendida por Cage, como se tal abertura conduzisse a uma desarticulação da forma, que por sua vez convidaria a uma "*improvisação determinada apenas pelo livre-arbítrio*"[148]. Realmente, vários "seguidores" de Cage se deixaram cair nessa armadilha (de confundir indeterminação com improviso), mas esse nunca foi um procedimento cageano. Apesar das diferenças entre Boulez e Cage, ambos se tornaram bons amigos, trocando intensa correspondência entre os anos 1949 e 1954[149], o que não os impediu de tecer as mais diversas críticas um ao outro: "*Com Pierre* [Boulez]", diz Cage durante uma entrevista em 1976, "*a música tem a ver com idéias. Seu ponto de vista é literal – ele até fala de parênteses. Nada disso tem a ver com sons. Pierre tem a mente de um* expert. *Com esse tipo de mente você só pode lidar com o passado. Você não pode ser um* expert *do desconhecido*"[150].

---

[146] CAGE: *Indeterminacy* (1958). In *Silence*, p.265.
[147] Cf. SAFATLE: Op. cit., p.186.
[148] BOULEZ: *Apontamentos de aprendiz*, p.50.
[149] Cf. *The Boulez-Cage correspondence*, editada por Jean-Jacques Natiez.
[150] In KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.200.

Mas – e aqui voltamos ao problema do querer – como se articula a vontade com esse desconhecido? Até que ponto o desejo de Cage em lidar 'com sons' e não 'com idéias' faz sentido? Como gerar esses sons sem lidar com idéias e sem lidar com a vontade? Cage dirá: através da não-intenção.

XL

Quando se faz referência à não-intenção citada por Cage, a associação imediata é com a inação proposta e elogiada pelo pensamento oriental, particularmente pelo Zen e pelo Tao. Tentarei, porém, abordar esse tema agora sob outra perspectiva: a heideggeriana. O motivo é simples: trata-se de um dos temas mais explorados por Heidegger na segunda metade de sua vida, tema que se articula em torno da idéia de *Gelassenheit*.

É a partir dos anos quarenta que o termo *Gelassenheit* passa a ter destaque nos escritos de Heidegger, primeiramente em *Feldweg-Gespräche* (*Conversações nos caminhos do campo*, Vol.77 das Obras Completas), de 1944/45, e nos textos *Gelassenheit* (palestra proferida em 1955, baseada em texto de 1949) e *Zur Erörterung der Gelassenheit* (*Para a discussão da serenidade* - espécie de "resumo" do primeiro texto de *Feldweg-Gespräche*, também de 1944/45, publicado em 1959).

Essas obras costumam ser associadas ao "segundo" Heidegger ou ao Heidegger "tardio", aludindo-se a uma "nova" posição referente às idéias apresentadas em *Ser e Tempo*, de 1927 (que representariam o "primeiro" Heidegger)[151]. Na verdade, não há uma ruptura em seu pensamento, mas uma mudança de enfoque: em *Ser e Tempo* o tempo é pensado a partir do ser, enquanto que após a 'viravolta' (*die Kehre*) é o ser que é pensado a partir do tempo. Em 1953 Heidegger escreve: "*Deixei uma posição anterior, não por trocá-la por outra, mas porque a posição de antes era apenas um*

[151] Além dessa "divisão" referente às relações entre ser e tempo ("primeiro Heidegger") e tempo e ser ("segundo Heidegger"), há ainda autores e comentadores que distinguem "três Heideggers" referentes à forma como ele distinguia *modos do pensar*: um primeiro pensar como dimensão física e sensível dos seres biológicos dotados de um psiquismo, um segundo pensar de cunho "metafísico" (lógico, racional, argumentativo) e um terceiro pensar que precede e envolve os anteriores na qualidade de um modo de ser mais que uma atividade cerebral (no Brasil, Ernildo Stein tem feito importantes contribuições sobre essa perspectiva).

passo numa caminhada. No pensamento, o que permanece é o caminho. E os caminhos do pensamento guardam consigo o mistério de podermos caminhá-los para frente e para trás, trazendo até o mistério de o caminho para trás nos levar para frente"[152].

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, 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 *arrebatar*.

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 *gelazenheit*). 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*"[153]. 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). Heidegger faz várias referências à *Gelassenheit* de Mestre Eckhart, por

[152] HEIDEGGER: *A caminho da linguagem*, 2001, p.98; 2003, p.81. Interessante observar que a palavra 'caminho' serve a Heidegger não apenas como ambientação poética, mas principalmente como imagem e metáfora dos temas discutidos no texto (comparar também obras como *Unterwegs zur Sprache* [A caminho da linguagem], *Feldwege* [Caminhos no/do campo], *Holzwege* [Caminhos na/da floresta] e outras). A idéia heideggeriana de caminho se articula intimamente também com a noção chinesa de *Tao*, como veremos mais à frente.

[153] MEISTER ECKHART: *Die Reden der Unterweisung*, nº1, p.77. Citado em HEIDEGGER: *Feldeweg-Gespräche*, p. 158.

um lado associando-se a essa concepção, por outro lado distanciando-se dela (especialmente a partir de sua acusação de que a idéia de Eckhart "*permanece no domínio do querer*"[154]). Para Heidegger, o que deve ser abandonado não é o egoísmo pecaminoso, mas, antes, uma certa forma de relação para com o querer (o querer finalista, causal, técnico, reprodutivo). Também não se trata de assumir nenhuma espécie de "quietismo": o distanciamento do querer não deve conduzir nem ao quietismo nem à deferência a um poder maior, e, da mesma forma, nem ao "positivo" da atividade nem ao "negativo" da passividade.

XLI

Para nos ajudar a situar melhor a questão, apresentamos primeiramente alguns trechos do ensaio de 19944/45, *Zur Erörterung der Gelassenheit* (*Para a discussão da serenidade*). Escrito em forma de diálogo (homenagem aos diálogos platônicos) entre três pensadores (um investigador, um erudito e um professor), nos conduz, ao final do texto, ao fragmento 122 de Heráclito, o mais curto de todos, constituído de uma única palavra (que era, originalmente, o título da obra de Heidegger ao invés de *Gelassenheit*): *Ἀγχ'βασίη* (em português geralmente traduzido como *aproximação*), que Heidegger verterá para *in-die-Nähe-hinein-sich-einlassen* (algo como "deixar-se ir para dentro da proximidade" ou "ser admitido no seio da proximidade").

O texto – o diálogo -, que tem como subtítulo 'De uma conversa sobre o pensamento que teve lugar num caminho do campo', começa se perguntando pela essência do pensamento, se este está ou não relacionado a uma *vontade* ou a um *querer*. Pergunta-se se poderia essa essência ser um não-querer - com o problema de que mesmo o não-querer requer um querer. Cogita-se então que a essência do pensar seja não um ato da vontade, mas *um não-querer no sentido de uma renúncia ao querer* (*ein Nicht-Wollen im Sinne der Absage an das Wollen*), uma vez que um não-querer significaria, ainda, 'um querer dominado por um não, mesmo no sentido de um não que incide sobre o próprio querer e o recusa; não-querer significa, portanto, recusar voluntariamente o querer'.

[154] HEIDEGGER: *Gelassenheit*, p.33.

Um dos participantes nota que, ao desacostumar-se de um querer, desperta nele uma 'serenidade'. Discutem então se a serenidade partiu dele ou se foi causada por um evento exterior, ao que outro participante afirma que ela não foi causada nem provocada, mas 'permitida' (*nicht bewirkt, sondern zugelassen*). "Com efeito, ainda não sei o que significa a palavra serenidade; mas suponho vagamente que ela desperta quando ao nosso ser lhe é permitido aceder a algo que não é um querer". "O senhor fala constantemente de um deixar (*Lassen*), de tal modo que dá a impressão de que se trataria de um tipo de passividade". "Talvez se oculte na serenidade um fazer mais elevado (*ein höheres Tun*) do que todos os fazeres do mundo...", "...fazer mais elevado que não é, no entanto, uma atividade". Os participantes concordam então que esse "fazer mais elevado" estaria além da dicotomia atividade-passividade. Mas o que tem a ver o pensamento com a serenidade (ou com o Deixar, com o arrebatamento)? "Nada, se concebermos o pensamento a partir do conceito até agora usado, como um representar (*Vorstellen*). Mas talvez a essência do pensamento, pela qual começamos a procurar, esteja admitida na serenidade (*in die Gelassenheit eingelassen*)".

Alude-se então à concepção (heideggeriana) horizontal-transcendental de *Ser e Tempo* e argumenta-se que o horizonte não se define exatamente por aquilo que ele delineia, mas num ultrapassar disso, no aberto[155] (*das Offene*); não estaríamos circulados pelo horizonte, mas por esse aberto. Surge a dificuldade de se representar o aberto pela idéia de um "campo" (*Gegend*: palavra que, em geral, indica uma localização espacial, geralmente traduzida por 'região', 'paisagem', 'terra'; prefiro, porém, traduzir como 'campo'), ao que se responde que tal dificuldade surge justamente de um querer representar.

"Também a mim me falta um lugar conhecido onde pudéssemos colocar o que estamos tentando dizer sobre o aberto como campo (*das Offene als Gegend*)". Esse campo não seria um campo entre campos, mas 'o' campo, que possibilitaria o haver campos (*das Gegende*). "O campo [ou a região] reúne, tal como se nada acontecesse, cada coisa com cada coisa e todas entre si no demorar-se [*das Verweilen*] no repouso em si próprio. Fazer região de encontro é o reabrigar reunificante no extenso repousar

[155] Ao utilizar *das Offene*, Heidegger evita o substantivo *Öffnung* (abertura), provavelmente para que o leitor não interprete o termo enquanto ente nem enquanto um lugar e um espaço geograficamente localizados e representáveis. Cf. crítica de Merleau-Ponty a Sartre citada à p.39.

na duração". Esse campo não seria apenas espacial, portanto, mas também temporal: "Assim, o próprio campo é simultaneamente a extensão e a duração. Demora-se na extensão do repousar. Estende-se na duração do que se voltou-em-si-mesmo livremente". "O campo é a distância [extensão] que se demora, e que, tudo reunindo, se abre de modo a que nela o aberto seja mantido e solicitado a deixar cada coisa abrir-se no seu repouso". "Mas onde repousam as coisas, e em que consiste o repousar?"; "elas repousam no retorno à demora [duração] da extensão de sua pertença a si próprias". "Mas pode tal retorno, que é um movimento, ser um repouso?" "Certamente, se o repouso for o domínio [o reino] de todo movimento".

Ainda não sabendo como denominar o fenômeno, o grupo decide esperar. "Esperar, sim, mas nunca expectar; a expectativa prende-se de imediato num representar e em suas representações". "Mas, quando esperamos, esperamos sempre por alguma coisa". "Decerto; mas assim que representamos e consolidamos aquilo por que esperamos deixamos de esperar". "No esperar deixamos aquilo por que esperamos em aberto". "Por quê?" "Porque o esperar se deixa entrar no aberto mesmo, na extensão do longínquo, em cuja proximidade encontra a duração e lá permanece". "Mas permanecer é um retornar". "O aberto mesmo seria pelo qual teríamos que simplesmente esperar". "O próprio aberto, porém, é o campo..." "no qual, aguardando, somos admitidos quando pensamos". "O pensamento seria, então, o vir-para-a-proximidade no longínquo (*In-die-Nähe-kommen zum Fernen*)".

"Permitam-me que diga como vim parar num esperar, e em que sentido/direção isso me esclareceu sobre a essência do pensamento. Porque o esperar, sem representar algo, se dirige ao aberto, procurei me libertar de todo representar. Visto que o campo é o aberto da abertura, tentei, liberto de todas as representações, simplesmente permanecer entregue/abandonado ao campo". É nesse permanecer entregue, nesse permanecer abandonado (deixado) que se encontra a serenidade, o repouso (*Gelassenheit/Ruhe*).

"A partir daqui tornou-se mais claro para mim em que medida o movimento provém do repouso e no repouso permanece envolvido". "A serenidade seria então não

apenas o caminho, mas o movimento [o caminhar][156]". (...) "A relação para com o campo é o esperar. E esperar significa: deixar-se permanecer no aberto do campo". (...) "Pertencemos àquilo por que esperamos".

O texto prossegue afirmando que a relação entre o campo e a serenidade não pode ser compreendida nem como uma relação causal nem como uma relação transcendental-horizontal (diferente, portanto, de em *Ser e Tempo*![157]): "a relação entre ambos, caso haja alguma, não pode ser pensada nem como ôntica nem como ontológica".

"A *Gelassenheit* é, de fato, um libertar-se do representar transcendental e, assim, um prescindir do querer do horizonte. Este prescindir já não procede de um querer, a não ser, o ensejo de deixar-se ficar [admitir] na pertença do campo, que necessita um resquício de querer, resquício que começa a desaparecer no deixar-se ficar e desaparece por completo na serenidade".

Sugere-se, então, uma palavra para tentar descrever o fenômeno, palavra contida no fragmento 122 de Heráclito: *Ἀγχ'βασίη*, em alemão geralmente traduzido como *Herangehen* (aproximar-se, ir-para-perto-de). O debate questiona se esse 'aproximar-se' pode vir a ajudar na compreensão da essência do pensar. "Pois o esperar é, aliás, quase que o movimento contrário do aproximar-se". "Para não dizer o anti-repouso (*Gegenruhe*)". "Ou simplesmente o repouso. Mas está decidido que *Ἀγχ'βασίη* significa o aproximar-se"? "Traduzido literalmente, significa *nahegehen* (chegar perto de)". "Poderíamos talvez pensar: *in-die-Nähe-gehen* (ir para perto de, ir à proximidade)". "No sentido de *in-die-Nähe-hinein-sich-einlassen* (deixar-se ir para dentro da proximidade, ser admitido no seio da proximidade)?" "Aproximadamente isso". "Então esta palavra

---

[156] A idéia de um 'caminho' recebe sua importância a partir do cuidado em que *trajeto* não se confunda com *projeto*; o caminho não leva a um determinado lugar (idéia presente no projeto), o movimento implícito no trajeto não é um 'caminhar-para'. Cf. *Tao*.

[157] É em função dessa distinção que se fala num "segundo Heidegger". Com a noção de *Gelassenheit* Heidegger subverte a *Ekstase*, pois deixa claro que o que aparece é algo de que não disponho previamente - daí o arrebatamento: não sou eu que me projeto no tempo, é o tempo que me leva, me arrasta, me atualiza. No que se refere à nossa discussão, restaria determinar se (e em que medida) a noção de *Gelassenheit* subverte o círculo hermenêutico, isto é, se Heidegger se permite admitir que no aberto também se acede ao não-hermenêutico e à alteridade radical. Caso contrário, *Gelassenheit* apenas definiria um modo da ação, um modo do pensamento, e este modo estaria (ou poderia estar) ainda restrito à esfera do hermenêutico.

seria, pois, o nome, e talvez o mais belo nome, para aquilo que encontramos". E é até aqui que o diálogo nos conduz.

XLII

Ao longo do diálogo, o termo *Gelassenheit* vai se constituindo como a 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-vir* ou *vindouro* (*künftig*). A essência vindoura do pensamento mostra-se aos interlocutores 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[158]. [Convém lembrar que, para Heidegger, o termo 'história' pressupõe a distinção entre '*Historie*' e '*Geschichte*': enquanto o primeiro diz respeito à hitoriografia, o segundo – traduzido ao português por historicidade – diz respeito ao acontecimento apropriador, à *Ereignis*. "*A história* [*Geschichte*]", escreve Heidegger, "*não é uma prerrogativa do homem; é a essência do próprio ser. A história atua sozinha no entre do intercâmbio de deuses e homens, o entre que é o solo do conflito de mundo e Terra; a história não é nada além do acontecimento apropriador deste entre. Desta forma, a história escapa à historiografia*"[159]].

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 pelo querer subjetivo, mas um

[158] Cf. VON HERRMANN: *Wege ins Ereignis: zu Heideggers 'Beiträge zur Philosophie'*, p.371-386.
[159] HEIDEGGER: *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, p.479.

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[160]). 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 consumar. Consumar significa desdobrar alguma coisa até à plenitude de sua essência*"[161]. O ato que se consuma 'deixa de ser', ou melhor, transforma-se em outro ato. O ato 'em vias de consumar-se' deve ser diferenciado do 'ato consumado'. A ação que "quer" consumar-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 consumar'; é um agir que vive na tênue fronteira entre ser e não-ser, pois 'é' enquanto

[160] Cf. BOUDRILLARD: *A transparência do mal – ensaio sobre os fenômenos extremos*, especialmente o capítulo *A brancura operacional*, p.51-57. Também BADIOU: *É possível um ato desinteressado?*
[161] HEIDEGGER: *Carta sobre o humanismo*, p.01.

se dirige a um estar consumado, e deixa de ser ao consumar-se. É preciso, pois, *permanecer na ação, deixar-se estar* na ação, permanecer em fluxo, *esperar sem expectar*. 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 arrebato: deixo-me arrebatar. Um ato (um 'resquício de ato') a partir do qual se instaura uma passividade (→ inação).

XLIII

Mas até que ponto tal passividade é, realmente, "passiva"? Uma das dificuldades em relação à noção de *Gelassenheit* é a própria noção do verbo que lhe dá origem, *lassen* ('deixar'), no qual se misturam atividade e passividade, intenção e não-intenção. Em alemão, tal dificuldade é ainda acentuada em função desse verbo poder se associar com praticamente qualquer prefixo: *ab-, an-, auf-, aus-, be-, durch-, ein-, ent-, er-, herab-, heran-, heraus-, herbei-, herein-, hinter-, nieder-, über-, unter-, ver-, vor-, vorbei-, zer-, zu-, zurück-lassen*. Alguns dos verbos assim formados podem, por sua vez, assumir novas significações, como no caso de advérbios e adjetivos como *ausgelassen, lässlich, gelassen, lässig, zulässig, unablässig, unerlässlich* etc., e também de substantivos como *Erblasser, Hinterlassenschaft, Gelassenheit, Lässigkeit, Erlass, Einlassung, Auslassung, Ablass, Unterlass, Unterlassung, Verlass, Verlassenheit* etc[162].

Em português a dificuldade aumenta, pois o verbo *deixar* pode, dependendo de seu uso, abrir-se a essas e muitas outras significações. Augusto Soares da Silva, em sua excelente e exaustiva pesquisa sobre a semântica do termo *deixar*, analisa ao longo de mais de setecentas páginas nada menos que 2858 ocorrências do termo na língua portuguesa[163], concluindo que essas ocorrências se deixam dividir em dois *núcleos* semânticos principais:

A) **NÚCLEO I: suspender a interação** (com um objeto que se caracteriza essencialmente como estático): abandonar, separar-se, afastar-se, não se aproximar, legar, doar, ceder, confiar, não tomar, não se apropriar, abster-se, reservar, não alterar, não levar consigo,

[162] Cf. KARENOVICS: *'Lassen' lässt sich kaum erfahren – kurzporträt eines Ausnahmeverbs*.
[163] SILVA: *A Semântica de deixar – uma contribuição para a abordagem cognitiva em semântica lexical,* p.77.

pôr (colocar), fazer ficar, adiar, pôr de parte, omitir, causar, produzir, desistir, interromper, cessar, etc.

B) **NÚCLEO II: não intervir** (não se opor a um objeto que se apresenta como dinâmico): permitir, (con)(as)sentir, não impedir, não obstar, não se opor, tolerar, não fazer caso, não (mais) resistir, largar, soltar, libertar, possibilitar, etc.

Na língua inglesa, a diferença entre os dois núcleos semânticos estaria presente na distinção entre *to leave* e *to let*, respectivamente. Para Silva, esses núcleos envolvem duas dimensões semânticas que se cruzam e se entrecruzam: por um lado, a 'atividade' do sujeito; por outro, a 'natureza' dessa atividade. Não nos interessa aqui analisar os pormenores (nem a crítica ou mesmo a validade) de tais distinções, apenas mostrar um pouco da complexidade envolvida em torno do verbo *deixar*, complexidade essa que se deve a um fato muito particular: no *deixar* não há *só* atividade, nem tampouco *só* passividade: há uma *ação que instaura uma passividade*, que se abra a uma passividade. É somente na interação entre ambas que o fenômeno pode ser observado e compreendido.

XLIV

PARÊNTESE: PEQUENO HISTÓRICO DO VERBO *DEIXAR* EM LÍNGUA PORTUGUESA

Etimologicamente, *deixar* provém do latim clássico *laxare* (afrouxar, relaxar etc., depois abandonar, permitir etc,), de onde deriva o verbo *leixar*, tal como o castelhano antigo *lexa*r, o catalão antigo *llexar*, francês *laisser*, italiano *lasciare*, alemão *lassen* etc. Há discussões quanto à equivalência entre *leixar* e *deixar*, e o aparecimento das novas formas características nas línguas ibéricas (castelhano *dejar*, catalão *dexar*, português *deixar*) e de outras línguas românicas meridionais (calabrês *dassare*, siciliano *dassari*, logudorês ou sardo central *dassare*) ainda hoje não encontrou uma explicação definitiva[164]. As primeiras documentações do português *leixar* (*leisar, leisiar, leyxar, lexar, llecsar*, etc.) datam de meados do século XI, enquanto a forma portuguesa moderna *deixar* já aparece documentada, embora poucas vezes, desde os inícios do século XIII: *dexare*, em documento de 1209, *deyxar-deixar* em documentos do século XIV. As duas formas coexistiram durante toda a Idade Média, vigorando ainda no

[164] Ibidem, p.350.

século XVI. Mas *deixar* acaba por impor-se, fazendo desaparecer por completo *leixar* (embora se mantenham alguns vestígios, já não perceptíveis para a consciência dos falantes, em palavras como *desleixo* e *lascívia*).

Mas voltemos um pouco ao latim *laxare*, começando pelo adjetivo *laxus*, do qual derivou o verbo. Documentado desde Catão (234-149 a.C.), e como advérbio (*laxe*) desde Plauto (± 254-184 a.C.), de uso freqüente a partir do período de Augusto (43 a.C.-14 d.C.) ou, mesmo, de todo o "período áureo" (78 a.C.-14 d.C.), *laxus* opõe-se a *adstrictus* (apertado, ligado), *artus* (estreito), *angustus* (estreito, pouco espaçoso, curto) e *intentus* (enérgico, intenso, severo) e terá sido utilizado, primeiro e sobretudo, nos sentidos físico e psico-moral de 'frouxo, lasso, distendido, relaxado' e, depois, no sentido de 'amplo, largo, vasto, espaçoso'. Parônimo de *lassus* (cansado, abatido, inclinado), de alguma forma próximo de *lasciuus* (brincalhão, alegre, devasso, extravagante), etimológica e semanticamente relacionado com *languere* (desfalecer, debilitar-se, estar cansado, estar ocioso) e *languidus* (enfraquecido, abatido, lânguido, mole, indolente), a origem de *laxus* não é clara. Mas não deixa de relacionar-se com o verbo grego γήγω (cessar, terminar, relaxar-se) e seus derivados ληχτιχός (que termina), λήεις (cessação, fim), άληχτος ou άλληχτος (incessante), e com as palavras gregas em λαγ-, que exprimem a idéia de 'moleza, frouxidão, languidez', nomeadamente os verbos λαγαίω (relaxar) e λαγγάζω (relaxar, relaxar-se) e os adjetivos λαγαρός (débil, mole, frouxo; por vezes, magro) e λάγνος (que se abandona ao prazer, à devassidão, ao vício; libertino).

À mesma família de *laxus* e *laxare* (verbo documentado desde Cícero – 106-43 a.C. -, ou talvez antes) pertencem os nomes:

- *laxamentum* {< laxare} (desde Catão) com os sentidos de 'extensão, espaço livre', 'tempo livre, lazer, pausa', 'relaxamento, afrouxamento, brandura, repouso, liberdade', 'evacuação' (*laxamentum ventris*);
- *laxitas* {< *laxus*} (desde Cícero) 'espaço amplo, extensão, largura', 'espaço vazio, espaço livre', 'liberdade de movimento', 'relaxamento';
- *laxatio* {< *laxare*} (desde Vitrúvio, século I a.C.) 'espaço vazio, espaço livre', 'afrouxamento, relaxamento' e, mais tarde, 'calmante';
- *laxatiuus* {< *laxare*} (século I d.C.) 'laxativo, emoliente';
- *laxatorius* {< *laxare*} (desde Dioscórides, século I d.C.) 'laxativo, emoliente';
- *laxitudo* {< *laxus*} (desde Quirão, século I d.C.) 'amplitude, extensão', 'repouso';

Também os seguintes advérbios:

- *laxe* {< *laxus*} (desde Plauto) 'amplamente, extensamente, espaçosamente', 'livremente', 'frouxamente, desleixadamente';

- *laxius* {< *laxus*} ‘mais amplamente, mais separadamente’, ‘mais livremente’;

E os verbos:

- *relaxare* {*re+laxare*} (desde Cícero) ‘afrouxar, relaxar’, ‘descansar’, ‘libertar-se’;
- *dilaxare* {*dis + laxare*} ‘relaxar de um lado a outro, abrir, alargar’;
- *collaxare* {*cum + laxare*} ‘dilatar’;
- *laxicare* (desde Apuleio, século II d.C.) ‘tornar-se frouxo; desatrelar, soltar’.

É no latim pós-clássico – o “latim imperial” (língua literária escrita dos séculos II a V, isto é, até o final do Império Romano) e obviamente (e sobretudo) no latim falado dessa época (o latim “vulgar”) – que o verbo *laxare* desenvolve dois importantes núcleos semânticos:

1. Por um lado, os significados ‘conceder’ (paz, tréguas, licença, perdão etc.) e ‘perdoar’ (pecados, penas, dívidas), e, ainda, ‘deixar, permitir, consentir, autorizar; não se opor, passivamente’, que, de alguma forma, já transparece nos anteriores, mas que será construído, só mais tarde, com infinitivo (*laxare* + INF) – as primeiras documentações datam do século VII -, passando então *laxare* (concorrendo com *permittere* - ‘permitir, autorizar’, mas com conotações jurídicas) a substituir completamente *sinere* (deixar, permitir).

2. Por outro lado, os significados ‘abandonar, afastar-se’ (um lugar, uma relação, uma função), ‘deixar num lugar/estado’ (afastar-se depois de ter deslocado/alterado ou sem levar consigo/sem alterar), ‘abandonar a propriedade, a posse’ (renunciar a, ceder), ‘ceder’ (transferir a posse, o uso) e ‘legar, doar’ (transferir a propriedade por morte).

Diacronicamente (e ainda segundo Silva[165]), podemos perfazer (de forma aproximada, claro) os seguintes desenvolvimentos em relação ao significado de *laxare*:

A: alargar, ampliar
B: afrouxar, relaxar
C: espaçar, dispersar
D: prolongar um período
E: abrir, desobstruir
F: desatar, desligar
G: relaxar (corpo)
H: relaxar (espírito)
I: dissolver, desintegrar
J: reduzir, diminuir
K: conceder (dom, direito), perdoar
L: afastar-se, abandonar
M: afastar-se sem levar consigo
N: afastar-se depois de ter deslocado
O: afastar-se depois de ter alterado
P: afastar-se depois de ter transferido a posse
Q: afastar-se sem alterar
R: permitir, autorizar (*laxare* + INF)
S: legar, doar
T: não se opor, passivamente
U: não se aproximar; abster-se de levar; abster-se de alterar

[165] Ibidem, p.430.

Voltando à relação entre atividade e passividade, constata-se que o verbo *leixar*, em seu sentido mais estritamente permissivo, é o único (tanto quanto se sabe) a nomear a atitude *ativa* de 'permitir', ou seja, conceder permissão para a realização de um determinado evento. Mas ele exprime também outras atitudes ativas genericamente permissivas – trata-se de um verdadeiro verbo de autorização. Implicando tão-só uma atitude favorável de aceitação, ele é um verbo de consentimento (de algo que até pode ser contra a vontade do que consente) e ainda de acordo e de aprovação[166] [veremos mais à frente – em LXV, por exemplo – esse sentido no 'dizer-sim' referido, entre outros, por Nietzsche, Heidegger e Cage].

Em seu caráter mais "passivo", *leixar* é também usado como verbo de não-impedimento, no sentido de 'não impedir, não obstar, não intervir' e 'não fazer caso', veiculando uma atitude passiva do sujeito relativamente a um processo em curso[167].

No termo alemão *Gelassenheit* temos a substantivização do adjetivo *gelassen*, que por sua vez é o particípio passado do verbo *lassen* (deixar). Poderíamos, então, traduzir *gelassen* por 'deixado, serenado, aquietado, acalmado, tranqüilizado, desapegado'. Em português, uma posterior substantivização desses termos não se mostra muito prática, de forma que teríamos, talvez, de falar num 'estar-deixado', 'estar-serenado', 'ser/estar aquietado'. A tradução corrente de *Gelassenheit* como serenidade (no contexto heideggeriano) pode levar a que se pense num ente, num em-si; certamente não é nessa direção que a noção de *Gelassenheit* deve ser compreendida, de forma que o tempo verbal deve ser seriamente levado em consideração.

No deixado (*gelassen*) temos o presente como um futuro que retorna ao passado; aqui não é o homem que se lança no futuro, é o futuro que chega até ele – razão pela qual Heidegger dirá que não devemos expectar, mas *esperar* (*nicht erwarten, sondern warten*). Essa atitude de 'espera' não é passividade, mas ação indireta, inação. O conceito de *Gelassenheit* envolve uma temporalidade própria, na qual repouso e movimento se fundem, bem como intenção e não-intenção.

---

[166] Ibidem, p.461.
[167] Ibidem, p.467.

XLV

"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*[168]. 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."* [169]

O silêncio, mesmo se desejado (ou especialmente se desejado), nos escapa. Dele experimentamos seu rastro, sua aura, sua presença, próxima mas ao mesmo tempo distante. Dirigimo-nos ao silêncio não por intermédio da vontade, mas levados por uma dinâmica própria e particular, à qual nos permitimos atrair. Ser atraídos por algo não infere em termos que querer esse algo. Ao observarmos e acompanharmos o desenrolar de uma cena, exemplifica Heidegger, nos encontramos num modo de apreensão direcionado em relação a essa cena, e nesse direcionamento não há um "querer": na mera contemplação das coisas não queremos nada "com" as coisas nem "das" coisas, nós apenas deixamos as coisas serem o que são[170]; "*a vontade mesma nunca pode ser desejada*" – afirma Heidegger -; "*nós nunca podemos tomar a decisão de ter um querer*".[171]

Assim, o silêncio continuamente nos escapa, continuamente se subtrai (ao mesmo tempo em que nos atrai). Não pensamos 'o' silêncio: pensamos em sua direção, em sua *atração*. Na atração temos a ação de uma força (a 'tração' contida na palavra atração), força que atrai mas, ao mesmo tempo, afasta, como sugere Heidegger: "*O que*

---

[168] CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.110.
[169] HEIDEGGER: *Unterwegs zur Sprache*, p.152 (p.118 na tradução brasileira).
[170] HEIDEGGER: *Nietzsche I*, p.36.
[171] Ibidem, p.43.

deve ser pensado desvia-se do homem. Ele se subtrai dele. Mas como, enfim, podemos saber o mínimo de tal Coisa que desde sempre se subtrai ou sequer dominá-la? O que se subtrai nega o seu advento. O subtrair-se, todavia, não é um nada. Subtração é acontecimento. (...) O acontecimento da subtração poderia ser o mais presente em todo o agora presente e, assim, sobrepujar infinitamente a atualidade de todo o atual. O que se nos subtrai exatamente assim nos leva consigo, mesmo que de imediato e finalmente o notemos ou não. Quando chegamos à tração do subtrair-se, estamos – bem diferentemente, porém, das aves de arribação – na tração em direção daquilo que nos atrai à medida que se subtrai. Na qualidade de assim atraídos na tração em rumo daquilo que nos traciona, a nossa essência, então, já está cunhada por esse 'na tração em rumo de...'. No caminhar em direção ao que se subtrai, nós mesmos apontamos para aquilo que se subtrai." [172]

No caminhar em direção ao que se subtrai, nós mesmos apontamos para aquilo que se subtrai; esse apontar significa: de alguma forma, já pertencemos àquilo para o que nos encaminhamos. No ouvir (*hören*) o silêncio há um pertencer (*gehören*) a ele. Atraídos à sua presença, nele nos deixamos, nele nos de-moramos.

XLVI

No contexto da discussão que estamos tendo é lícito afirmar: o silêncio se expressa nesta fala ou nesta ação; talvez não seja, porém, lícito, dizer: vou expressar o silêncio. Posso, claro, calar-me, e eventualmente pode haver silêncio nesse calar. Mas não é da ausência de som que trata o silêncio – pelo menos não o silêncio cageano.

No momento em que Cage submete seu material a algum processo envolvendo o acaso ou a indeterminação ele não está "silenciando" sua vontade nem se "auto-expressando"; "*isso* – diz Cage – *não tem nada a ver com o desejo de auto-expressão, mas simplesmente com a organização de materiais*".[173] Devemos, no entanto, perguntar se tal organização de materiais é, por si só, suficiente para esse fim (qual seja, um "esvaziamento" do pessoal, do "subjetivo"), ou se apenas mascara essa mesma auto-

[172] HEIDEGGER: *Was heisst Denken?*, p.09. Aqui na tradução de Paulo Rudi Schneider (In *O outro pensar: sobre* Que significa pensar? *e A época da imagem do mundo de Heidegger*, p.131). Cf. também HEIDEGGER: *Vorträge und Aufsätze*, p.129.
[173] Apud PRITCHETT: Op.cit., p.17.

expressão (algo do tipo “através desta obra você não estará ouvindo a minha expressão, mas algo maior e mais profundo”). Talvez, por detrás da postura de aparente despojamento e abnegação se oculte uma enorme vaidade e, em lugar de uma dessubjetivação, ocorra uma subjetivação elevada à décima potência. Talvez. Examinando seus escritos, tem-se a impressão que ocorrem, dependendo da ocasião, ambos os casos: que às vezes seu desejo de não desejo (desejo do *Neutro*?) parece “funcionar”, outras, não.

De qualquer modo, antes de dar continuidade a este tema não podemos deixar de mencionar que, em momento algum, Cage se compromete com uma unidade nem de estilo e nem de pensamento; apesar de elogiar o acaso, a indeterminação etc., ele não se torna escravo de teorias nem de dogmas, não se torna um idealista ortodoxo nem um religioso fanático. Antes de tudo, Cage é um grande experimentador, um inventor (assim como seu pai, que era um reconhecido inventor, fato que Cage adorava recordar e elaborar – prato cheio para psicanalistas) – enfim, um espírito curioso. Somos nós, seus críticos e exegetas, que preferimos outorgar-lhe uma bandeira e um rótulo, bem como adequá-lo a essa bandeira e a esse rótulo, especialmente o de ícone de uma modernidade radical a qual Cage de bom gosto visitava, mas onde não fixava residência. É notório que a maioria esmagadora dos escritos e análises sobre a obra de Cage (incluindo esta tese, diria eu) opte pelo Cage mais radical (o de *4’33’’*, *0’00’’*, *Musicircus*, *I-VI* etc.), omitindo-se em relação a uma quantidade enorme de obras (não apenas as de juventude!) nas quais o compositor e escritor John Cage se faz abertamente presente em suas escolhas, gostos e opiniões. Dizer que entre os anos 50 e os anos 60 as obras de Cage passaram de “expressivas” a “impessoais” é de um reducionismo simplista e tendencioso.

Mesmo após suas inúmeras experiências com o acaso, Cage não desabilita o gosto, nem o pessoal, nem a intenção; aparentemente, ele simplesmente adquire uma consciência mais ampla de como esses elementos se entrecruzam no decorrer do processo criativo, e decide quando interferir ou não, e quando, como e quanto mesclar interferência e não-interferência.

É exatamente a percepção do silêncio que, acredito, faz com que Cage reabilite o “pessoal”: ao perceber que somos, também, o lugar do desconhecido e do impensado;

que, assim como o silêncio empírico habita o som, da mesma forma um silêncio transcendental habita cada uma de nossas falas e de nossos atos, e que não é preciso prescindir do eu para se chegar ao não-eu (sendo a diferenciação, entetanto, de grande sutileza - e a chance de engano, enorme).

XLVII

Numa entrevista concedida a David Cope[174], Cage comenta a história de sua composição *Apartment House 1776*, obra comissionada para comemorar o bicentenário da revolução norte-americana. "*Quis fazer algo com a antiga música americana que pudesse manter seu sabor ao mesmo tempo em que tentava retirar-lhe o que me era execrável: seu tonalismo harmônico*". Ele decidiu, então, selecionar quarenta e quatro peças de música coral a quatro vozes de William Billings e de outros compositores norte-americanos da época, alterando-as de forma a obter músicas novas. Na primeira versão, ele tentou simplesmente retirar notas dos originais: para cada compasso, ele usava o acaso para responder à questão de quantas das quatro vozes ele manteria. Mas o resultado desse processo não o agradou; "*quando me sentei ao piano e experimentei as peças, elas me pareceram miseráveis. De forma alguma boas. Não valiam o papel em que estavam escritas. É porque a questão fora superficial*." Ele trocou, então, o método, acrescentando silêncios (pausas) como uma possível resposta à sua questão (na primeira versão, ao menos uma das vozes sempre permanecia). Os resultados ainda eram, para Cage, "*ruins*". Finalmente, ele resolveu trocar a questão mesma: contou o número de notas numa determinada voz na peça, usando então do acaso para selecionar algumas dentre elas: supondo que havia quatorze notas numa linha, operações com o acaso poderiam selecionar as notas um, sete, onze e quatorze. Nesse caso, ele pegaria a primeira nota do original, extendendo-a até a sétima nota (removendo todas as notas de permeio). Todas as notas da sétima à décima-primeira seriam então removidas, deixando um silêncio. Então, a décima-primeira nota seria extendida até a décima-quarta, seguida de outro silêncio. Cada uma das quatro linhas melódicas tornou-se, assim, uma série de notas soltas extendidas e de silêncios, e foi essa versão que, finalmente, agradou a Cage: "*as cadências e todo o resto desapareceram; mas o tempero permaneceu. Você pode reconhecer que é música do século XVIII. Mas*

[174] Citado por PRITCHETT: Op. cit., p.03.

assumiu repentinamente um novo brilho em um novo jeito. É porque cada som vibra a partir dele mesmo, e não a partir de uma teoria".

Neste caso específico, fica claro como Cage usou/manipulou o acaso até que este lhe aprouvesse – diferentemente de outras obras mais radicais nas quais se proíbe teminantemente de intervir nos resultados do processo. Mas por que, então, Cage se serviu dessas operações, ao invés de simplesmente experimentar e improvisar ao instrumento até que lhe viesse a idéia ou sonoridade que julgasse mais apropriada? Porque, não fosse pela intervenção do acaso, suas escolhas teriam se dado dentro de um leque muito mais limitado de possibilidades ("*operações com o acaso não são fontes misteriosas de 'respostas corretas'; são um meio de localizar uma única no meio de uma multiplicidade de respostas*"[175]). Cage tenta evitar, agindo assim, fazer-se refém do próprio estilo, de onde adviria repetitividade e redundância (e Cage tinha uma aversão declarada por repetir-se). Na improvisação, que a maioria dos músicos vê como exercício de liberdade, Cage vê o contrário: a falta de liberdade na repetição de automatismos.

XLVIII

Entretanto: por mais que Cage se esforce pela novidade e por não se fazer refém de um estilo, há algo que subsiste e que nos faz reconhecer, mesmo nas obras criadas com a intervenção do acaso, a autoria de Cage. Quem aponta para essa direção (bastante polêmica, reconheçamos) é Morton Feldman, ao perguntar "*por que é tão imediatamente aparente ao ouvido o que não é Cage?* (...) *Se você é perguntado sobre o que é Cage, isso é duro de responder; mas até mesmo Stockhausen sabe quando não é Cage*".[176] Ao afirmar que não sabe definir o que é Cage mas que consegue dizer quando não é, Feldman sugere a existência de uma marca, ou mesmo de um estilo em Cage. Essa afirmativa é provavelmente coerente em relação às obras nas quais Cage não opera com o acaso (ou onde opera de forma mesclada com acaso e escolha, com determinação e indeterminação), quando fica claro, através de suas opções, seu gosto e sua orientação estética. Mas como falar de estilo em obras geradas através do acaso e da

[175] CAGE: *Preface to 'Lecture on the Weather'* (1975). In *Empty Words*, p.05.
[176] FELDMAN: *The anxiety of art* (1965). In *Give my regards to Eighth Street – collected writings of Morton Feldman*, p.29.

indeterminação? Isso significaria dizer que 1) ou Cage "trapaceou" e não foi completamente fiel à aceitação do acaso, interferindo no processo e/ou no resultado do processo, 2) ou não existe algo como neutralidade ou impessoalidade, e, mesmo operando com acaso e indeterminação, algo daquele que opera subsiste e emerge na obra e/ou através dela.

Supondo que se possa dar crédito ao comentário de Feldman, e ainda que Cage não tenha interferido no processo de composição de determinada obra: se realmente se detecta a presença de algo parecido com um estilo nessa obra, como explicá-lo? Certamente não podemos conceber esse estilo no sentido de automatismo, hábito ou mesmo de repetição estéril – mais acertado seria, parece-me, buscá-lo no pessoal, único e intransferível, naquilo que se faz em mim e não por mim (a diferença entre essas duas concepções de estilo pode ser constatada, por exemplo, na frase "alguns autores preferem a segurança da arte à solidão do estilo": aqui, o termo 'arte' refere-se ao primeiro, enquanto 'solidão do estilo' refere-se ao segundo).

Alguém poderia ver nesse reconhecimento (ou nesse estilo) apenas a manifestação exterior de algo que já estaria consumado num interior (a manifestação de elementos "subconscientes" e "inconscientes", por exemplo). Tal interpretação, porém, apóia-se num *em-si* constituidor ou sintetizador das experiências (Husserl e Merleau-Ponty – para citar apenas dois nomes – já mostraram os perigos e dificuldades que residem nesse tipo de compreensão à qual se poderia chamar cartesiana).[177] O problema tem origem, provavelmente, ao confundir-se *expressão* e *expressividade* – diferença que era clara para Cage (apesar de sua obra e seus pronunciamentos muitas vezes mostrarem contradições nesse sentido): "*eu reconheci que era inevitável haver dois tipos de expressão, uma proveniente da personalidade do compositor, e outra proveniente da natureza e do contexto dos materiais*".[178]

Quando John Cage diz que não quer que sua arte seja a "expressão de seus sentimentos", ele está se referindo, portanto, à expressividade do compositor, não à

[177] Cf. MERLEAU-PONTY: Nota de trabalho de maio de 1959, in *O visível e o invisível*, p.182: "*Husserl tem razão ao dizer que não sou eu que constituo o tempo, que ele se constitui, que é uma Selbsterscheinung [aparição de algo a si próprio, ou, simplesmente, receptividade]. Mas o termo "receptividade" é impróprio precisamente porque evoca um Si distinto do presente e que o recebe*".
[178] Apud PRITCHETT: Op. cit., p.17.

expressão que, independentemente de sua vontade, continuamente se forma. Na expressividade é o eu que está em primeiro plano, e é esse eu que Cage pretende, com a intervenção do acaso, burlar, ludibriar (ou mesmo suspender ou anular, o que se mostra, porém, impraticável). Na expressão não há um eu (*eu* enquanto em-si, enquanto poder de representação e de deliberação) que se expressa, mas relação espontânea de diversas contingências que participam da formação bruta, primordial, de um fenômeno. É por essa razão que Cage busca, na maior parte de seu trabalho (especialmente após os anos cinqüenta), dirigir o foco de sua atenção não à obra, mas ao contexto, à situação, ao campo delineado por certos mecanismos de composição a partir dos quais processos geradores de ações se instauram. Em suma: Cage não está interessado na unicidade da permanência, mas na unicidade do momento.[179]

XLIX

No trecho anterior começamos nos perguntando pelo estilo e acabamos discutindo expressão e expressividade. Qual a relação destas, pois, para com o estilo (e deste para com o silêncio)? Para discutir melhor essa questão (questão que nos levará a um ponto muito importante nesta tese), vamos nos deter num dos últimos escritos de Cage: as seis leituras (palestras, conferências) proferidas por ocasião das *Charles Eliot Norton Lectures* na Universidade de Harvard, em 1988-89, publicadas posteriormente na forma de livro em 1990 sob o título *I-VI*.

O título (*I-VI*), explica Cage, se deve à simplificação do que pensara como título original e que era, segundo ele, "*inconvenientemente longo*", consistindo em quinze aspectos considerados por ele fundamentais em seu trabalho de composição: *MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstanceVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance*.

Em *I-VI* são utilizados processos que Cage já vinha usando em outros textos (através de um programa de computador - o *Mesolist*, criado especialmente para esse fim por Jim Rosenberg -, palavras são selecionadas ao acaso a partir de uma série de

[179] Michael Nyman afirma ser essa não apenas uma característica de Cage, mas da música experimental de uma forma geral (NYMAN: Op. cit., p.09).

textos previamente escolhidos), como *Themes and Variations* e *Anarchy*. Nesses textos, Cage procura "*explorar um caminho de escrita que, apesar de provir de idéias, não é a respeito delas, ou: não é sobre idéias, mas sobre o produzi-las*".[180] Em *Anarchy*, por exemplo, Cage utiliza como material-fonte trinta citações, todas relacionadas com o tema anarquia. Para *I-VI*, Cage se utiliza de nada menos que quatrocentas e oitenta e sete citações (próprias e de autores de sua preferência, como Thoreau, Wittgenstein, Fuller, Joyce, Suzuki etc.), distribuindo-as entre os quinze temas propostos. Essas quinze palavras-tema são dispostas nas colunas verticais, enquanto o computador seleciona aleatoriamente palavras que contenham, nas linhas horizontais, letras da coluna vertical, formando assim os mesósticos, com a limitação imposta de, no máximo, quarenta e cinco caracteres à direita e quarenta e cinco caracteres à esquerda. Cada leitura foi preparada para ter, em média, duas mil e quinhentas linhas (horizontais), proporcionando para cada sessão a duração de, aproximadamente, uma hora.

"*Na linguagem dessas conferências* – escreve Cage no prefácio – *sintaxe pode ou não aparecer. Geralmente não aparece. Os entremeios da linguagem, que os chineses denominam palavras vazias (partículas, conectivos etc.), assumem uma posição de igualdade em relação às palavras cheias*". Também pausas, respirações e acentuações tônicas são delegadas ao acaso e acrescentadas (no texto escrito, isso é indicado da seguinte maneira: "*espaços seguidos de apóstrofes indicam nova respiração; sílabas que normalmente não seriam mas se tornam acentuadas são escritas em negrito*"). E, ao final da introdução, Cage escreve: "*Na natureza do uso de operações com o acaso reside a crença de que todas as respostas respondem a todas as questões. A não-homogeneidade que caracteriza o material-fonte dessas leituras sugere que qualquer coisa diz o que você tem a dizer, que o sentido está na respiração, que, sem raciocinar, podemos contar o que está sendo dito sem compreendê-lo*".

Para fins de exemplificação, transcrevemos abaixo o início da quarta conferência (cuja leitura, feita pelo próprio Cage, pode ser ouvida no CD em enexo):

are as Much
is **not** ‘ finitE
Trouble ‘

[180] CAGE: *I-VI*, p.02. As citações seguintes referem-se à introdução escrita por Cage a essa obra (páginas 01 a 06).

and Heavy
tO
only **neeD**
with **the** ‘ caMpus
arE
iT
Has
exist amOng
of hurDies **no**body
all hu**Man**ity ‘ **now**
or **tastE**
To
current **pHys**ics
Or ‘ opposition of
fishes **think** Does not ex**ist** ‘
a garden eMpty ‘
a lawyEr ‘ and
acT in
us wHat**ev**er
Of
i ghatereD **in** ‘
a probleM
arE
a Time ‘
flood Has
fOrming
unDer pressure
Musicians
in thE
aT
at least ‘ four Hundred
singing catches guessing riddles making a jOke telling it solving a problem in practical relation to how things **were** ‘ **then** anD
swaMps and
that pEr**form** ‘
to Hundreds
Of
haD
Making
thE
iTself
wHen **they**
it **is** ‘ One
anD
transforMation
arE ‘
conflicTs in
wHat it calls **its**
its **Ow**n
cre**at**eD

with the caMpus
arE
aT

wHat it calls its
Or ‘ opposition of
haD

•

metabolicS ‘
in The
eveRybody is
coUld ever **be** ‘
beCause
The world
sUccess the
tRy
so nEar
more flouriShing
newly-painTed
joy ‘ eaRth has no escape from
leisUre ‘ if they
spaCes of ‘
of humaniTy ‘ can be
jUdgement
infoRmation
syllablE

metabollicS ‘
newly-painTed
joy ‘ eaRth has no escape from
leisUre **if** ‘ **they**
beCause
The **world**
jUdgement
infoRmation
syllablE

•

L

Uma vez que essas leituras foram escritas para serem lidas em voz alta, como afirma o próprio Cage na introdução de *I-VI*, as considerações a seguir deverão relacionar a palavra falada com a palavra escrita, o texto e sua declamação, levando ainda em conta o fato de que o intérprete, no caso, é o próprio autor: Cage – que, se não foi o autor do texto final, foi ao menos quem idealizou seu processo de constituição.

Observamos nessas inter-relações um verdadeiro emaranhado envolvendo intenção, não-intenção, intenção de não-intenção, assim como a intenção do autor, do

leitor, da própria obra (*intentio auctoris, intentio lectoris, intentio operis*[181]) e sabe-se lá quantas intenções mais. Essa *rede de intenções* pode ser identificada ao longo de três momentos diversos na composição das seis conferências que compõem *I-VI*:

1) Seleção dos textos;
2) Submissão dos textos ao acaso mediante o uso do computador;
3) Leitura.

Como observamos anteriormente, mesmo quando Cage submete seu material ao acaso, há, tanto na etapa "inicial" quanto na "final" do processo (será possível determinar origem e fim num processo artístico?), a intervenção da vontade, do querer, da deliberação. Por mais que o acaso tenha embaralhado as palavras, os textos de onde essas palavras provieram foram textos escolhidos e reunidos por Cage, e também escolhidas foram as questões sublinhando o processo – as "perguntas", presentes silenciosamente nas colunas verticais. Também a organização visual do texto final não parece casual, os mesósticos assumindo o formato usual de um poema e a leitura de Cage sendo próxima à da leitura de qualquer poema mais convencional. Aparentemente, o acaso fica circunscrito à parte intermediária do processo (o que não lhe tira nenhum mérito, mas que nos leva a questionar até que ponto o acaso realmente intervém nesse mecanismo, até que ponto o próprio acaso não é – consciente ou inconscientemente – influenciado, movido, guiado).

Ouçamos a leitura de Cage. Sua voz nos lembra a voz impostada dos serviços religiosos, do padre celebrando a missa, do rabino entoando a Torah... Sua voz soa benigna, encantatória, profética, hipnótica, profunda, pausada, tranquila, contemplativa, suntuosa, mística, às vezes embargada, às vezes misteriosa, às vezes legendária (como na narração dos contos-de-fada, do 'era uma vez...'). Mais que uma voz, é quase um canto. *Sprechgesang*? Leitura performática? Simples "declamação poética"? E: não fosse essa voz impostada, em que sentido e recepção do texto seria alterada? Esse texto, lido por Cage, seria o mesmo texto se lido por mim ou por outra pessoa (ou, quem sabe, por uma voz computadorizada)? Sendo esse texto lido por outra pessoa, Feldman reconheceria, mesmo assim, o estilo de Cage? Ao recitar o texto dessa forma, Cage está

[181] Cf. Umberto Eco: *Interpretação e superinterpretação*.

usando de artifícios musicais para fins literários ou está usando um texto literário para fins musicais?

Será que, ao fim das contas, esta tese não deveria estar sendo apresentada na área de música ao invés de na de literatura?

LI

PEQUENO INTERLÚDIO: A polêmica sobre Cage: era ele afinal músico, escritor ou filósofo?

"*O que foi que, realmente, me fez escolher a música em lugar da pintura? Só porque as pessoas disseram coisas mais bonitas sobre minha música do que sobre minhas pinturas? Mas eu não tenho ouvido absoluto. Não consigo sustentar uma nota. De fato, eu não tenho talento para a música. Da última vez que a vi, Tia Phoebe disse 'você está na profissão errada'*".[182]

Cage adorava contar essa história (que lembra muito a declaração de Satie: "*todo mundo lhes dirá que não sou músico. Estão certos*"[183]). Ele era, aliás, um grande contador de histórias (ou, como se diria em alguns lugares do Brasil, de "causos"); histórias verídicas, inverídicas, histórias confirmáveis e não-confirmáveis. Afinal, o passado "*precisa ser inventado*" (Cage inicia *An autobiographical statement*, de 1989, com as seguintes palavras: "*Certa vez perguntei a Arragon, o historiador, como a história era escrita; ele disse: 'você precisa inventá-la'*",[184] e cita em mais de uma ocasião de Koonig: "*o passado não me influencia: eu é quem o influencio*"[185]). Em várias dessas muitas histórias ele afirma não ser um músico, ou ao menos não um bom músico (ele não teria "*ouvido para afinação*", não teria "*memória melódica*", não saberia solfejar, Schoenberg lhe teria dito não ter "*nenhum senso para harmonia*" etc.). Cage não apenas não desmentia tais lendas, como as encorajava. Segundo várias de seus colegas músicos, porém, (como podemos observar a partir de depoimentos de Gordon Mumma, Michael Nyman, Christian Wolff, Morton Feldman e de vários outros) isso

[182] CAGE: *Lecture on commitment* (1961). In *A year from Monday*, p.118.
[183] SATIE: *O que eu sou* (das *Memórias de um amnésico*). In *Schriften*, p.143.
[184] In KOSTELANETZ: *John Cage writer – previously uncollected pieces*, p.237.
[185] CAGE: *History of experimental music in the United States* (1958) In *Silence*, p.67.

está longe de ser verdade: Cage era um ótimo músico, com especial habilidade nas situações envolvendo performances.

Na visão do compositor e amigo pessoal de Cage Gordon Mumma, Cage teria se destacado em quatro tipos de performance ao longo de sua carreira: performances com o piano, com a percussão, com os equipamentos de música eletrônica e com a voz. A partir disso, Mumma divide a vida de Cage em três períodos, cada um com aproximadamente duas décadas de duração: no primeiro período, de 1933 a 1953, Cage dedica-se mais ao piano e à percussão; no segundo, a partir de 1953, Cage continua como pianista (tocando, porém, cada vez menos, em função de uma artrite progressiva) e às vezes também como regente, desenvolvendo performances com música eletrônica e com o uso da voz; finalmente, após 1973, suas performances se concentram no uso da voz.[186]

Na extensa bibliografia sobre Cage, encontramos autores que elogiam o Cage filósofo (Daniel Charles, Christopher Shultis, Thomas Maier, Hans-Friedrich Bormann, Eric De Visscher), autores que elogiam o Cage músico (James Pritchett, Richard Kostelanetz, Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, Peter Gena), o Cage escritor e poeta (Thomas Köhler, Augusto de Campos, Marjorie Perloff), o Cage artista visual (Kathan Brown) - cito, obviamente, apenas alguns dentre inúmeros nomes. Ao fazerem o que chamo aqui de 'elogio', esses autores não o fazem por achar que aquela faceta seja superior às outras, mas, simplesmente, pela necessidade do recorte. O recorte, porém, incita ao saber isolado, especializado, e dificulta o que, a meu ver, é justamente uma das maiores contribuições de Cage: a percepção do fenômeno de passagem entre as diversas atividades (que, justamente enquanto atividades, não se constituem como saberes – "*tudo que sei sobre método é que, quando não estou trabalhando, acho às vezes que sei algo, mas quando estou trabalhando, fica bem claro que não sei nada*"[187]).

De minha parte, não pretendo um elogio às artes comparadas (algo como mostrar as relações entre a música, os escritos, a pintura e o pensamento de Cage – apesar de em alguns momentos fazê-lo fugazmente). Não procuro, portanto, estabelecer comparações,

---

[186] MUMMA: *Cage as performer*. In BERNSTEIN/HATCH (Eds.): *Writings through John Cage's music, poetry + art*, p.113-119.
[187] CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.126.

mas sim perceber que há pregnância, e que essa pregnância é possível graças a um silêncio transcendental. É preciso compreender que esse silêncio não pertence a Cage nem é Cage, mas que torna possível a Cage ter sido o que foi e ter feito o que fez – como diz Merleau-Ponty, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem e, eis que de repente, se encontra rodeado de sentido[188].

Cage pressente a existência desse silêncio e passa a buscá-lo – ou melhor: *evocá-lo*. Essa busca, entretanto, ora o aproxima, ora o afasta das artes[189], de forma que às vezes ele acha só poder encontrá-lo abandonando-as - "*às vezes me ocorre a idéia de que o meu prazer pela composição, ao qual renunciei no campo da música, continua no campo de escrever palavras, e isso explica porque, recentemente, eu escrevo tanto. Eu sei, todavia, que, logo, logo, vou renunciar a isso também*".[190] Essa frase é de 1965, e está no livro *A year from Monday*. Se considerarmos esse livro junto ao seu anterior, *Silence*, e compararmos ambos com os subseqüentes (*M, Empty Words, Themes and Variations, X, Anarchy, I-VI*), veremos que há uma espécie de "quebra": se nos dois primeiros dominam as opiniões, a "expressividade", os escritos de cunho teórico e crítico, nos posteriores esses elementos diminuem consideravelmente, e passam a apresentar uma crescente fusão com a música que os dois primeiros indicavam mas que, ainda presos à necessidade de explicação e justificação teórica, conseguiam apenas em termos. Especialmente a partir de *Empty Words*, Cage passa a cada vez mais fazer música com a literatura e literatura com a música - "*música (não composição)*".[191] Separar o literário do musical nessas obras, como se fossem "diferentes áreas de conhecimento", tenderia a aleijar o fenômeno, mais que elucidá-lo.

LII

Perguntávamos, há pouco (enquanto ouvíamos Cage lendo/declamando), se ao recitar o texto dessa forma Cage estaria usando de artifícios musicais para fins literários ou se estaria usando de um texto literário para fins musicais, e se esta tese, que aqui

---

[188] MERLEAU-PONTY: *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In *Signos*, p.45.
[189] Cf. Zizek: "*Essa atitude de evitar o objeto em defesa de nosso desejo por esse objeto não é, acaso, o paradoxo característico do desejo enquanto tal, em seu nível fundamental?* (...) *E semelhante renúncia ao objeto em defesa de nosso verdadeiro desejo por ele – não é esse o próprio paradoxo do amor cortês?*" (ZIZEK: *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*, p.85).
[190] CAGE: *How to pass, kick, fall, and run* (1965). In *A year from Monday*, p.141.
[191] CAGE: *Diary* (1968). In *M*, p.08.

apresento, não seria mais apropriada (especialmente caso se confirmasse a segunda alternativa) numa pós-graduação em música.

A dificuldade se impõe exatamente em função da natureza do "objeto de estudo", que não se mostra na qualidade de ob-jeto (de *Gegenstand*, de uma coisa para uma consciência), e que não se deixa apreender como unicamente literário nem como unicamente musical ou mesmo filosófico. Cage fala, e há nessa fala idéias e enunciados; mas não se trata dessas idéias e desses enunciados, mas de outra coisa. Na fala ocorre que, *através* dessas idéias, *através* desses enunciados, algo emerge, algo vem à presença, algo se faz ouvir. Na fala de Cage não há a transmissão de um enunciado ou conteúdo, tampouco a transmissão de uma idéia musical, mas fala.

Numa nota de fevereiro de 1959, Merleau-Ponty escreve que "*a fala não pode mais ser enunciado: é preciso que seja fala pensante, sem referência a um Sachverhalt* [fato], *fala e não linguagem*".[192] A fala não mais como veículo de informações, não mais como instrumento compreendido teleologicamente, mas como expressão. Ou, como diz Cage,

> Eu estou aqui , e não há nada a dizer . Se entre vocês estão aqueles que gostariam de chegar a algum lugar , deixem-nos sair a qualquer momento . O que precisamos é silêncio ; mas o que o silêncio requer é que eu continue falando .[193]

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*.[194] 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

[192] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.171.
[193] CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.109.
[194] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.181.

quadro do conhecimento ou da consciência, não se substancializa para um ente enquanto saber ou conteúdo.

A fala não evidencia um sujeito, mas, como diria Merleau-Ponty, uma *carne*, carne pensada não a partir de substância, corpo e espírito, mas como uma *maneira de ser geral*.[195] Essa 'maneira de ser' não é a maneira de um ser específico: trata-se, antes, de uma dimensão vertical, que se inscreve e se articula independentemente de nossa vontade. Nessa dimensão identificamos não a noção de estilo em seu sentido mais "fraco", de hábito ou de marca expressiva tecnicamente induzida, mas, enquanto 'maneira de ser geral', o estilo como verticalidade (também Roland Barthes sugere que o estilo tem uma *dimensão vertical*, dimensão que se mostraria como sendo "*sempre um segredo, uma vertente silenciosa*, um *fenômeno de densidade*")[196].

Cage fala para ser ouvido. Nesse falar, não está preocupado (pelo menos não nesses textos tardios) em dizer algo, nem está interessado em produzir conhecimento; também não está preocupado em saber se o que surge é obra, arte ou mesmo obra de arte, mas no silêncio que se evidencia ao falar. Enquanto fala, algo se diz, algo se faz ouvir, um algo, porém, que não se deixa representar ou possuir, daí sua caracterização como invisível ou como silêncio.

LIII

Cage escreve, submete seu escrito ao acaso e lê o texto proveniente desse processo. O que ouvimos é o pensamento de Cage? Ou o que ouvimos é um embaralhado caleidoscópico no qual, entre vários pensamentos que se formam, encontram-se também (ou ainda) pensamentos de Cage? E: mesmo que não reste algo como um "pensamento" (saber, conteúdo, conhecimento), mas apenas "sons", acaso se reconhece algo como um estilo ou como uma dimensão vertical na qual ouvimos (ou pensamos ouvir) Cage? Talvez essa dimensão vertical não seja conseqüência exclusiva do pensamento que deu partida a esse texto, nem do texto resultante do processo, mas principalmente da própria fala. Em tal contexto, a intenção não estaria no texto, mas na

[195] Ibidem, p.143.
[196] BARTHES: *O grau zero da escrita*, p.12.

fala (e essa intenção – alguém poderia dizer provocativamente - se daria mesmo que ele lesse uma bula de remédio).

Seja como for, não passou despercebido a Cage o fato de que, mesmo se utilizando do acaso, muitas de suas intenções continuavam, inevitavelmente, presentes. Mas seria simplismo atibuir a essas intenções a fala, já que, enquanto expressão, essa fala é a fala de um todo, e o eu-Cage certamente não responde por esse todo. Encontram-se em ação e correlação inúmeras *Gestalten*, inúmeros campos, inúmeras temporalidades. Não há como determinar a origem dessa fala-pensamento (e não custa ressaltar novamente: não se trata de um pensamento veiculado por uma fala, mas de uma fala-pensante). Não se trata de possuir objetos de pensamento, mas de "*circunscrever através deles um domínio por pensar e que, portanto, ainda não pensamos*".[197]

Uma obra não é 'grande' ou 'profunda' em função dos pensamentos que ela contém, mas principalmente em função dos pensamentos que ela sugere, induz, suscita, circunscreve, evita, subentende. O pensado flutua sobre um mar de impensado, possíveis e compossíveis que permanecem no pensado como perfis temporais, horizonte, dimensão, profundidade, aura. Quanto maior a obra de um pensador, afirma Heidegger - o que absolutamente não coincide com a extensão e a quantidade de seus escritos -, "*mais rico será, nessa obra, o impensado, ou seja, aquilo que, através dessa obra e somente por ela, vem para nós como o ainda-não-pensado*".[198]

---

[197] MERLEAU-PONTY: *O filósofo e sua sombra*. In *Signos*, p.176.

[198] HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund*, p.123-124. Sobre a questão do impensado, comparar também Michel Foucault: "*O homem é um modo de ser tal que nele se funda esta dimensão sempre aberta, jamais delimitada de uma vez por todas, mas indefinidamente percorrida, que vai, de uma parte dele mesmo que ele não reflete num cogito, ao ato de pensamento pelo qual a capta; e que, inversamente, vai desta pura captação ao atravancamento empírico, à ascensão desordenada dos conteúdos, ao desvio das experiências que escapam a si mesmas, a todo o horizonte silencioso do que se dá na extensão movediça do não-pensamento. Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento – deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa.* (...) *Como pode ocorrer que o homem pense o que ele não pensa, habite o que lhe escapa sob a forma de uma ocupação muda, anime, por uma espécie de movimento rijo, essa figura dele mesmo que se lhe apresenta sob a forma de uma exterioridade obstinada?* (...). "*O cogito não será, portanto, a súbita descoberta iluminadora de que todo o pensamento é pensado, mas a interrogação sempre recomeçada para saber como o pensamento habita fora daqui, e, no entanto, o mais próximo de si mesmo, como pode ele ser sob as espécies do não-pensante. Ele não reconduz todo o ser das coisas ao pensamento sem ramificar o ser do pensamento até na nervura inerte do que não pensa*" (FOUCAULT: *As Palavras e as Coisas*, p.445-447).

Vem para nós (não "sai" de nós). Não me projeto no tempo e no espaço, mas tempo e espaço chegam a mim, tomam-me, arrebatam-me (e eu permito ou não deixar-me levar por esse arrebatamento, por essa *Gelassenheit*). Ao falar, não se trata de uma interioridade sendo expressa, tornando-se exterioridade objetiva; ao falar, abro-me à contingência, e minha expressão é, na verdade, uma comunhão expressiva que reúne meus pensados e impensados a uma infinidade de outros pensados e impensados, meu silêncio a uma infinidade de outros silêncios. Nesse todo indiviso não há acausalidade, mas infinitas causalidades – ou, como Cage gosta de dizer, interpenetração. A platéia não é uma massa inerte e unicamente receptiva: mesmo silenciosa, ela está tão ativa quanto aquele que fala, e sua presença também fala a fala do orador. Não é só o orador quem respira na sala, e não é à toa que Cage afirma que o sentido está (também) na respiração.

LIV

Há, portanto, uma profundidade insuspeitada e nunca esgotada, uma vez que o próprio cavar produz mais buraco, a própria fala produz mais silêncio. O silêncio como impensado é uma de suas muitas possibilidades – com decorrências que, entretanto, provavelmente não agradariam a Cage, posto que teria talvez que admitir que uma obra "cheia de notas" como a *Appassionata* de Beethoven pode conter tanto ou mais silêncio que uma peça com pouquíssimas notas e cheia de pausas, como certas obras de Morton Feldman ou de Christian Wolff, ou ainda que a *Nona Sinfonia* pode ser mais silenciosa que *4'33''*.

Cito Beethoven proposital e provocativamente, visto ser ele um dos personagens preferencialmente atacados por Cage enquanto ícone da tradição das Belas-Artes e das grandes *obras primas* (como se *4'33''* não fosse, também, uma *obra prima*!). Também seria uma provocação interessante afirmar que Cage lida tanto (ou mais) com idéias quanto Schönberg (lembrando: o que Cage mais critica em seu ex-professor é justamente o fato de que este teria colocado a intelecção acima da percepção, o cérebro acima do ouvido, de forma que o som "em si" não mais seria o fundamento e a essência

da percepção musical, mas apenas um objeto usado para expressar uma idéia musical - leia-se composição -, assim como para Beethoven, que trabalharia também "com idéias" e não "com sons"). Beethoven e Schönberg estariam engajados, segundo Cage, em expressar a si mesmos, em ser emotivos e em provocar emoções, sendo exemplos típicos de arte enquanto fruto da vontade, da intenção.

É importantíssimo salientar, porém, que tais críticas remontam aos anos 30 e 40. Assim é que, numa consideração um pouco mais áspera e radical que o habitual, Cage escreve em 1948: "*No campo da estrutura, no campo da definição de partes e de sua relação para com um todo, houve apenas uma nova idéia desde Beethoven. E essa nova idéia pode ser percebida na obra de Anton Webern e de Erik Satie. Com Beethoven, as partes de uma composição são definidas pelo senso de harmonia. Com Satie e Webern, são definidas pelo senso de duração. A questão de estrutura é tão básica, e é tão importante que concordemos em relação a isso, que precisamos agora nos perguntar: estava certo Beethoven, ou estavam certos Webern e Satie? Respondo imediata e inequivocamente: Beethoven estava errado, e sua influência, que tem sido tão extensa quanto lamentável, tem sido mortífera para a arte da música*"[199] (é nessa mesma declaração que Cage afirma que "*o silêncio não pode ser ouvido em termos de altura ou de harmonia: é ouvido em termos de duração de tempo*").

Naquele momento, Cage ainda via no silêncio apenas a falta de som, não lhe concedendo parâmetros como altura, densidade, intensidade, volume ou harmonia, mas apenas duração, esta compreendida quantitativamente (amparando-se, depois, numa definição dada por Christian Wolff, de que "*forma, em música, pode ser considerada como uma medida programada de tempo*"[200]). Anos mais tarde, essa concepção muda consideravelmente, permitindo-lhe escrever, por exemplo, uma obra como *0'00''*, que consiste em executar uma ação disciplinada, a obra durando tanto quanto dure a ação. Não há mais uma medida programada de tempo, mas uma qualidade da ação que, mais que estar no tempo, é ela mesma temporal.

A arte de Cage passa, aos poucos, a não mais ocupar um lugar *no* tempo, mas a criar tempo dentro do tempo, a abrir temporalidade. Mas também não o fazem a arte de

---

[199] CAGE: *Defense of Satie* (1948). In KOSTELANETZ: *John Cage*, p.81.
[200] WOLFF: *On Form*. In KOSTELANETZ: *Writings about John Cage*, p.58.

Beethoven e a de Schönberg (e de qualquer outro)? Quem indiretamente diz isso é o próprio Cage: "*Comecei a ouvir os sons antigos, aqueles que eu pensara estarem desgastados – desgastados pela intelectualização. Comecei a ouvir os sons antigos como se eles não estivessem desgastados. Obviamente eles não estão desgastados. São exatamente tão audíveis quanto os sons novos. O pensar é que os desgastou. E quando se pára de pensar neles, tornam-se subitamente frescos e novos*".[201]

Cage fala; e, enquanto fala, falam com/por ele não apenas Satie e Webern, mas também Beethoven e Schönberg (e os sons da música de Beethoven soam tão novos – ou tão velhos - quanto os de Cage).

LV

Cage fala e algo se fala junto a essa fala. Chamei a isso de silêncio. Mas, ao chamar a esse fenômeno de silêncio, não estarei sendo deliberadamente vago, contribuindo assim para com uma visão ocultista, esotérica, mística? Dizendo que, junto a tudo que vemos e ouvimos, há uma dimensão vertical oculta e não-atingível, e que talvez nessa dimensão esteja resguardado o que há de mais profundo na visão e na audição, não estarei dando margem a que se pense que, assim sendo, as pessoas mais habilitadas à crítica não são os intelectuais, mas os paranormais, os sensitivos, os médiuns? Não estarei, de repente, chamando de silêncio a tudo que é desconhecido ou misterioso, e com isso me arriscando a ver silêncio em tudo e a querer tudo explicar por seu intermédio (o que não seria difícil, posto que, de qualquer forma, é inacessível)?

Aliás, como diferenciar o que não se mostra? Como diferenciar isto que chamo de silêncio do *Inconsciente* em Freud, do *Real* em Lacan, do *Invisível* em Merleau-Ponty, do *Inatual* em Husserl, do *mal-de-arquivo* em Derrida, do *Impensado* em Heidegger, do *Nada* no Zen-Budismo (e quem sabe até mesmo do Deus de algumas teologias)? Dizer simplesmente que há associações possíveis com esses autores e com esses conceitos pode parecer muito interessante e muito bonito – mas ajuda a compreender o fenômeno ou apenas mascara o fato de que estou falando de algo que não conheço e que não tenho como conhecer, e que, ao amparar-me no não-conhecer

[201] CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.117.

desses autores (pois devo presumir que também eles - apesar de sua muito maior experiência, conhecimento e sabedoria - tateiam), apenas crio uma aparência de plausabilidade?

Como reagir a afirmações como, por exemplo, esta de Lacan: "*aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não se deixa ver: resta ainda nomeá-lo*",[202] ou esta, de D. Suzuki (proferida, conforme relembra Cage, durante uma palestra na qual se discutia o conceito de *Yu*, que seria o princípio do não-conhecer, um não-conhecer que nunca se torna um conhecer): "*Não é engraçado? Fiz todo esse caminho do Japão para lhes explicar algo que, pela sua própria natureza, não pode ser explicado?*"[203]

Será possível falar nesse "mistério" sem ser num tom misterioso? E não se ocultará nesse "*modo* de mistério" algo como uma aura iniciática, uma promessa de participação no secreto e no oculto? Algo do tipo "eu não sei ao certo o que há lá, você também não sabe ao certo o que há lá, mas *nós* dois sabemos que há algo lá"? Nesse 'nós' talvez se oculte simplesmente o desejo de uma comunidade, uma comunidade reduzidíssima de eleitos ("nós dois, você e eu, os únicos que compreendem e estão salvos: os únicos que não são massa"[204]), e com isso sustentamos um ao outro; somados, nossos desconhecimentos começam a se transformar em algo como um conhecimento, em algo palpável, palatável, sólido (protegendo-nos, assim, do horror ante essa ausência, ante o insuportável dessa incógnita).

Será o silêncio mais uma maçã do Éden, da qual, cada vez que comemos, somos expulsos do centro do paraíso (Gênesis, 2:9: "*a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal*")? Um conhecimento ao qual almejamos mas que nos é negado, ou, dito de outra forma: o que nos impede o acesso à coisa é a coisa mesma? (Haverá talvez algo de perverso nesse desejo pelo silêncio?). Porque somos ao mesmo tempo atraídos e repelidos pela coisa, deduzimos a existência dessa coisa. Mas ela não se mostra. Precisaremos, em relação a essa coisa, contar sempre com certa benevolência imaginativa do leitor, com sua fé?

---

[202] LACAN: *Autres écrits*, p.183.
[203] Citado por Cage em *Diary* (1966). In *A year from Monday*, p.68.
[204] ECO: *Apocalípticos e integrados*, p.09.

O fato é que Cage fala, e que algo se fala junto a essa fala. Talvez, enquanto Freud perguntasse sobre *o que* o paciente está falando e Lacan perguntasse *de onde* o paciente está falando, Cage simplesmente dissesse algo como "que interessa o que e de onde se está falando ante o mistério de que há fala, e de que nela estamos completamente imersos"?

Talvez o problema seja comparável ao do famoso diálogo Zen travado entre um monge e o mestre Zen Joshu Jushin (778-897): "Mestre, os animais têm o espírito de Buda?", "Sim, os animais têm o espírito de Buda"; "E as plantas, têm o espírito de Buda?", "Sim, as plantas também têm o espírito de Buda"; "Bom, isso significa, então, que eu tenho o espírito de Buda", "Não; todos têm o espírito de Buda – as plantas, os animais, as pessoas – todos, menos você"; "Todos menos eu? Mas como isso é possível?", "Porque você está perguntando".[205]

LVI

Retorno ao título desta tese: *John Cage e a poética do silêncio*. No prefácio de *Silence*, Cage aponta para o fato de que o que diferencia a poesia da prosa não é a estrutura formal, mas antes a existência de elementos musicais, tais como tempo e som[206] (tempo e som não no sentido mais óbvio da rima e da métrica, mas numa compreensão mais profunda e abrangente). No mesmo livro, lemos na Conferência sobre Nada: "*Não tenho nada a dizer e o estou dizendo, e isso é poesia, tal qual a preciso*". (...) "*O que estou chamando de poesia é freqüentemente chamado conteúdo. Eu mesmo prefiro chamar de forma. Trata-se da continuidade de uma peça musical. Hoje, quando necessária, a continuidade é uma demonstração de desinteresse. Isso quer dizer: é uma prova de que nos deleitamos em não possuir nada*".[207]

Essa relação entre poesia e posse (ou não-posse) aparece também numa entrevista concedida a Daniel Charles em 1972; ao ser indagado sobre o que representaria para ele o silêncio, Cage responde: "*É a vida poética*". Pergunta-lhe,

[205] SUZUKI: *Zen-Budismo e psicanálise*, p.57.
[206] CAGE: *Silence*, p.10 do prefácio.
[207] CAGE: *Lecture on Nothing*. In *Silence*, p.109 e 111.

então, Charles: "Por que você insiste em empregar a palavra poesia?", obtendo como resposta que "*enquanto tivermos claro que não possuímos nada, existe poesia*".[208]

A princípio, essa resposta não parece esclarecer muita coisa. Ela aponta, porém, para algo fundamental no pensamento de Cage: de que a experiência artística se dá não no projeto, mas no *trajeto*. A obra não transmite uma idéia: ela é matriz de idéias, e, assim sendo, o artista não é detentor do sentido, nem é proprietário da compreensão final da obra. Através da obra, o autor desencadeia um processo no qual é tão surpreendido quanto o público, de onde podemos dizer que ele não possui essa obra; por mais fechada que ela seja (pensemos, por exemplo, nas partituras de Schönberg ou de Boulez), a obra sempre se funda num aberto e assim continua, fundada e fundante (a remissão mais imediata em relação à idéia de abertura é, claro, a *Obra Aberta* de Umberto Eco, que não por acaso dedica todo um capítulo ao Zen e, junto ao Zen, comenta os processos cageanos[209]).

Há vários momentos nos quais Cage parece apontar para algo parecido com um "projeto" em sua obra, impressão causada pela repetição e insistência em relação a certos temas. Entre esses temas (estreitamente inter-relacionados) podemos destacar: 1) deixar que os sons sejam eles mesmos; 2) apreensão imediata da experiência e do objeto (antes que a percepção se transforme em "dado da consciência" ou em objeto da cultura); 3) retorno àquilo que se coloca antes de todo processo de estruturação simbólica da cultura e de todo processo de individuação; 4) não-intenção; 5) aceitação do acaso, da circunstância, da contingência (libertando-se, assim, da memória e do gosto); 6) destituição subjetiva, dissolução do eu enquanto origem da experiência; 7) não-oposição entre arte e vida, a arte como retorno à vida; 8) imitação da natureza em seu modo de operação; 9) compreensão de que liberdade exige disciplina, e que mesmo a anarquia exige ordem[210].

Entretanto: por mais que se configure (pelo menos aparentemente) um projeto, Cage não parece ver problema algum em desviar-se dele, afirmando, por exemplo, que "*indo em diferentes direções, a gente consegue, em vez de separação, um sentido de*

---

[208] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.138.
[209] ECO: *Obra Aberta*, p.203-225.
[210] Cf. frase de Cage já citada: "*Preciso encontrar um meio das pessoas serem livres sem se tornarem imbecis*" (in YFM, p.136).

espaço”[211]. Nessa idéia encontra-se refletido um dos principais temas do taoísmo, o de que o foco não está na meta, no objetivo, no propósito, mas no próprio caminho (*Tao*), e que, mais importante que o caminho, é o caminhar [→ Cf. Heidegger: “*É o campo que concede caminhos. O campo en-caminha. Entendemos a palavra en-caminhar no sentido de: conceder e inaugurar caminhos. Normalmente compreendemos esse en-caminhar como movimentar, fazer com que alguma coisa mude de lugar, com que aumente ou diminua, em suma, com que se altere. Be-wëgen, en-caminhar diz aqui: conferir caminhos ao campo*”[212] – e Heidegger comenta, logo após esse trecho, do quanto essa sua idéia se aproxima de idéia de *Tao* descrita por Lao Tzé].

A própria fala pode ser vista, nesse contexto, como caminhar. Cage não possui de antemão um sentido que a fala apenas veicularia e explicitaria. Não há, nessa fala, uma mostração de idéias, nem uma tabela de correspondência entre som e sentido, muito menos algo como um texto original. O sentido é o movimento total da fala (e é por isso, afirma a esse respeito Merleau-Ponty, que nosso pensamento arrasta-se, *demora-se* na linguagem[213]).

Ao afirmar que, por não possuirmos nada, existe poesia, Cage se faz tributário de um pensamento estético que remonta à Índia, China e Japão; nesse pensamento, o sentido artístico não está na obra, mas no gesto que a gera, no movimento, na impermanência.

LVII

A leitura que faz Cage do pensamento oriental se dá, como já foi apontado, especialmente através do olhar de D. Suzuki, mas não menos importante é, nesse campo, a influência de Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), cujo livro *The transformation of nature in art* (1934) foi para Cage, segundo ele mesmo relembra, um de seus livros mais caros: “*Eu aceitei por muitos anos, e ainda aceito, a doutrina sobre*

---

[211] CAGE: *Diary* (1965). In *A year from Monday*, p.12.
[212] HEIDEGGER: *A essência da linguagem*. In *A caminho da linguagem*, p.155.
[213] MERLEAU-PONTY: *A linguagem e as vozes do silêncio*. In *Signos*, p.43. Em relação ao ‘demorar-se’, atentar para a raiz da palavra (morar), que, como bem mostra Heidegger nos textos *Construir, habitar, pensar* e “*...poeticamente o homem habita*” (In *Ensaios e conferências*), “*os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem*” (p.136), e “*poesia é deixar-habitar*” (p.167).

Arte ocidental e oriental desenvolvida por Ananda K. Coomaraswamy no livro A transformação da Natureza na Arte, segundo o qual a função da arte é imitar a natureza no seu modo de operação".[214]

Como diz o texto claramente, não se trata de imitar a natureza, mas o seu *modo de operação*, o que o leva a questões tais como não-repetibilidade, assimetria, mutação, espontaneidade e impermanência. Certamente as concepções asiáticas e européias de natureza divergem, e o olhar de Coomaraswamy se volta justamente para essas divergências na compreensão da arte e dos processos artísticos em ambas as culturas.

Segundo Coomaraswamy, uma das principais diferenças entre a arte ocidental e a oriental estaria em sua forma de tratar, representar e vivenciar a temporalidade: enquanto a arte ocidental tenderia a recortar um momento do tempo (congelando uma ação ou um determinado efeito de luz), a oriental estaria comprometida com uma condição de continuidade, de fluxo.[215] Enquanto o ocidente enalteceria a obra, o oriente enalteceria o ato que gera essa obra (comentamos essa diferença em XXV, ao citar o diálogo entre Hisamatsu e Heidegger, no qual ambos concordavam que, ao contrário da ocidental, a concepção oriental de arte não visa um objeto atrás do qual haveria um significado ou um sentido, porém, muito mais, o fazer imediato e o movimento).

Coomaraswamy cita o exemplo do autor chinês Hsie Ho, para quem a obra de arte deve revelar "*a operação do espírito (ch'i) no movimento vivo*" [pessoalmente, prefiro a tradução adotada por outros autores do termo *ch'i* – em japonês *Ki* – como energia, mais que como espírito]. Esse mesmo autor também afirma que "*os pintores de antigamente pintavam a idéia e não meramente a forma; quando Chao Tze Yün pinta, mesmo dando apenas umas poucas pinceladas, ele expressa a idéia já concebida; a simples habilidade não pode cumprir isso*".[216] Coomaraswamy explica que essa 'idéia' não deve ser confundida com a idéia platônica, nem tampouco com a idéia enquanto processo cognitivo ou conteúdo da consciência: essa idéia tem o sentido de expressão, de todo, de conjunto indefinido. E o fato de ela ser 'já concebida' não tem o sentido de intenção prévia, mas sim que, ao pintar, os movimentos do pintor foram levados por

[214] CAGE: *Happy New Ears!* (1963). In *A year from Monday*, p.31.
[215] COOMARASWAMY: *The transformation of nature in art*, p.31.
[216] Ibidem, p.15.

certa situação; não se trata de uma subjetividade que formula uma idéia para depois expressá-la, mas de uma expressão que arrebata o pintor, de forma que ele não possui a idéia, mas antes o contrário.

A palavra hindu para *ch'i* (sempre segundo Coomaraswamy) é *pramãna* (ou *prajña*), que é o termo mais enfatizado na Índia ao referir-se à essência da arte. *Pramãna* é, ao mesmo tempo, "*o que dá forma ao conhecimento e a causa do conhecimento*", sendo que tal conhecimento não deve contradizer a experiência – enquanto princípio de percepção auto-evidente e imediata (*svatah*), a experiência da percepção se dá sempre sob certas condições, estas em contínua mutação. Portanto, *pramãna* significa o que é "verdadeiro" aqui e agora, mas que pode não ser correto à luz de outra experiência ou de outras condições. Ser verdadeiro não tem a ver, em tal contexto, com auto-expressão, mas o contrário: tem a ver com ceder a esse chamado impessoal, deixar-se levar e guiar por esse apelo silencioso. Assim levado por *pramãna*, o pintor não se esforça: "*suas mãos se movem espontaneamente*".[217]

Na busca dessa espontaneidade, o artista deve não somente abandonar-se à ação, mas também aceitar a expressão que por/com ela advém. No caso da caligrafia Zen, por exemplo, é a primeira ação que deve ser a mais valorizada, e a pincelada não deve ser "corrigida" nem "melhorada" (em relação à importância desse primeiro ato podemos encontrar correspondências também no *happening* e na *action painting*). O artista que pratica o *shodô* (a arte da caligrafia – em japonês, *sho* significa escrever, *do* significa caminho) interessa-se pelo *ritmo* da linha[218]; nesse ritmo, vemos a ação da energia, do *Ki* (*ch'i, pramãna* - parece não haver uma tradução ideal para *ki* nas línguas ocidentais: ora é traduzido por energia, ora por espírito ou respiração vital - segundo alguns, encontra certa relação com o *pneuma* grego).

Ritmo é tempo, ritmo é corpo. Podemos dizer que o ritmo é uma compreensão temporal e motriz que se dá com/em meu corpo, anterior a qualquer outro tipo de compreensão[219]. Na noção de ritmo está implícito não um corpo-objeto comandado por

---

[217] Ibidem, p.17-18.
[218] SAITO: *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*, p.40-43.
[219] Sobre a questão do ritmo, remeto o leitor ao meu livro anterior, *Fenomenologia da expressão corporal* (que teve como base minha dissertação de mestrado, intitulada *Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música*).

um sujeito, mas um corpo expressivo (o corpo-vivido ou corpo-próprio, descrito pela fenomenologia). É em especial Merleau-Ponty quem descreve as propriedades desse corpo, que não é um movido mas um movente: nele nos deparamos com uma motricidade espontânea que independe do meu poder de decisão e de deliberação; há um esquema corporal através do qual me movo integrado no espaço (uma motricidade de situação, não de posição), meu corpo em relação de mútua fundação com os outros corpos e com tudo que o rodeia. Sei de mim esquecido de mim; não percebo para, somente então, tomar a decisão de mover-me: movo-me perceptivamente, sem antes e depois, apenas expressão viva em contínua atualização. O movimento não parte de um eu, mas se faz em mim. E isso é ritmo. [Talvez, quem sabe, Cage nos dissesse que o ritmo é o corpo – ou o movimento - em acordo e confluência com a natureza em seu modo de operação]. Compreender o ritmo é ter acesso a essa organização silenciosa, poder de reunião para além das dicotomias eu-mundo, sujeito-objeto, pessoal-impessoal.

Acostumados como somos à compreensão intelectual dos fenômenos, é-nos estranha a perspectiva de uma compreensão a partir da energia, da carnalidade, da temporalidade, o que nos dá a impressão de algo vago, frágil, impermanente. Mas é justamente enquanto escrita da impermanência que a caligrafia revela o movimento original, a energia, a respiração (Cage: "*O sentido está na respiração*") - o silêncio.

LVIII

Não acredito que esse silêncio seja privilégio da "arte oriental", nem que a "arte ocidental" esteja eternamente condenada ao intelectualismo insensível e pedante. A espontaneidade não é oriental, assim como o cerebralismo não é ocidental. Não é preciso estudar e praticar *shodô* para ter acesso à espontaneidade ou para perceber a expressão e a impermanência. Não há obras ou atos de puro silêncio ou de puro não-silêncio, mas contínuo ziguezague e entrecruzamento. Mesmo no movimento pensado e dirigido há uma fundação silenciosa que não pára de não inscrever-se, uma dimensão vertical que acompanha o processo e deixa seu rastro.

Numa belíssima passagem de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty observa (registrado em filme) Matisse pintando em seu ateliê, e assim

no-lo descreve (peço desculpas ao leitor pela longa citação, mas as palavras de Merleau-Ponty são tão certeiras que não me permito uma versão ou resumo): "*Uma câmara filmou em câmara lenta o trabalho de Matisse. A impressão era tão prodigiosa que o próprio Matisse, dizem, ficou comovido. Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se vê-lo meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário. Há, claro, algo de artificial nessa análise, e Matisse estaria enganado se, com base no filme, acreditasse que naquele dia tinha realmente optado entre todos os traçados possíveis e resolvido, como o deus de Leibniz, um imenso problema de mínimo e de máximo; ele não era demiurgo, era homem. Não considerou, com o olhar da mente, todos os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhe a escolha. É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar. (...) É verdade que a mão de Matisse hesitou, é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informuladas, informuláveis para qualquer outro que não Matisse, porquanto não estavam definidas e impostas senão pela intenção de fazer* ***aquele quadro que não existia***" [grifo de Merleau-Ponty].[220]

Da mesma forma, continua ele, "*a palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever. Se quisermos fazer-lhe justiça, teremos de evocar algumas daquelas que poderiam estar em seu lugar, e foram rejeitadas, sentir como teriam atingido e agitado de outro modo a cadeia da linguagem, a que ponto esta palavra era realmente a única possível, se essa significação devia vir ao mundo... Enfim, temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.*"[221]

---

[220] MERLEAU-PONTY: *A linguagem e as vozes do silêncio*. In *Signos*, p.46.
[221] Ibidem, p.47.

Na intenção de fazer um quadro que ainda não existe a mão de Matisse se detém, espera, hesita, para só então, finalmente, 'abater-se como um raio' sobre a tela. Encontramos no pintar de Matisse intenção e deliberação. Mas essa intenção e essa deliberação não explicam o quadro, e o que finalmente aparece como quadro não pode ser inteiramente atribuído a essa intenção nem a essa deliberação. Enquanto a mão hesita e espera, algo acontece: o gesto se demora - e, assim demorando, se temporaliza (Merleau-Ponty: "*germinação do que vai ter sido*"), se impregna de possíveis (passados, presentes e futuros - o *turbilhão temporal* referido por Husserl), se funda num impensado e numa situação que o transcendem, que o extrapolam. 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*. E isso é poesia.

LIX

"*O mais alto propósito é não ter de forma alguma um propósito. Isso nos põe em acordo com a natureza em seu modo de operação*".[222] Essa negativa referente à intenção significa que, para que a natureza possa advir em seu modo de operação, devo negar a intenção, quiçá destruí-la? Há algum sentido nessa afirmação de Cage? Afinal, por que não haveria de ser também a intenção algo "natural"? Se, como vimos no caso de Matisse, a não-intenção mescla-se imperceptível e continuamente à intenção, o 'modo de operação da natureza' não estaria implícito também na intenção?

Acredito que sim, o que, a meu ver, torna a afimação de Cage um disparate. A não ser que: o que Cage descreve como não-intenção possa ser compreendido não como alternativa à intenção (ou um ou outro), mas *como modo e como possibilidade interna* da intenção. Em tal subversão dialética, estaríamos "condenados a ser naturais" tanto quanto "condenados a ser livres"; sendo a intenção inerente ao mundo da vida e não havendo redução última do mundo da vida, poderíamos afirmar que, da mesma forma, não há redução última da intenção e da não-intenção.

[222] CAGE: *45' for a speaker* (1954). In *Silence*, p.155.

De um ponto de vista mais pragmático e colocando a situação em termos de acaso e de não-acaso, poderíamos, então, sugerir que não seria preciso a Cage submeter seu material ao acaso, pois que sempre há acaso: há acaso no não-acaso e não-acaso no acaso (cf. Mallarmé: "*um lance de dados jamais abolirá o acaso*" - Haroldo de Campos sugere, em relação a *Un coup de dés*, que, do ponto de vista da hermenêutica, a conseqüência não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação[223]).

Mas será isso que Cage afirma? Ou serei eu quem quer que ele afirme isso? Não sei. Penso que, pelo menos até os anos cinqüenta, Cage pensava em termos de ou um ou outro, tentando, através do acaso, "apagar" a intenção, como se assim fosse possível suspender o mundo da cultura e, assim fazendo, obter acesso à percepção direta, ao mundo "da natureza", no qual "as coisas podem ser elas mesmas". Mas é possível (mais que possível, provável) que, em sua maturidade, Cage tenha antevisto esta possibilidade de não-exclusão, percebendo que não há necessariamente antítese entre cultura e natureza, ou entre vida e arte (o que explicaria frases como "*a arte está em processo de retornar ao que lhe é próprio: a vida*" e "*a arte obscureceu a diferença entre arte e vida; deixemos agora a vida obscurecer a diferença entre vida e arte*"); nessa não-antítese, a natureza pode incluir a cultura, a vida pode incluir a arte e a intenção pode incluir a não-intenção. A meu ver, os vários experimentos artísticos de Cage nos levam na direção desse tipo de compreensão.

De qualquer forma, o problema persiste, pois não podemos deixar de reconhecer que há modos de percepção e de ação diferentes, que a algumas obras atribuímos grande valor cultural enquanto a outras chamamos de *kitsch*, que há artistas que nos comovem e outros que não nos dizem nada, que há palavras plenas e palavras vazias, falas faladas e falas falantes. Por mais que o fenômeno aponte para um todo no qual, em última instância, também a cultura pertence à natureza, não podemos deixar de reconhecer que, no dia a dia, operamos e somos operados com/por esses conceitos, de forma que o problema de Cage continua, pesem os senões que aqui levanto, a ter sua dignidade epistêmica.

---

[223] CAMPOS, Haroldo de: *Lance de olhos sobre Um Lance de Dados*. In *Mallarmé*, p.190.

LX

Também Merleau-Ponty reconhece a problemática dessas inter-relações, afirmando que a perspectiva da Renascença, por exemplo, é um fato da cultura, que a própria percepção é polimorfa e que, se se torna euclidiana, é porque se deixa orientar pelo sistema, de onde coloca a seguinte questão: "*como é que se pode regressar dessa percepção moldada pela cultura à percepção 'bruta' ou 'selvagem'? Em que consiste a informação? Qual o ato pelo qual a desfazemos (voltamos ao fenomenal, ao mundo 'vertical', ao vivido)*?" E, finalmente: "*que direito tenho eu de chamar de imediato este original que pode ser de tal maneira esquecido?*" [224] - pergunta que nada tem de retórica.

A busca por uma percepção original, primeira, imediata implica em reconhecer na cultura um elemento secundário, estranho, deturpador. Mas pode essa busca ter algum sentido, se a pergunta pelo imediato é ela mesma cultural? Pode ser que a natureza da pergunta não lhe permita ir além de si própria? – pois, sendo o processo de redução uma atividade oriunda da cultura, talvez ela (a redução) não esteja capacitada a encontrar algo além (ou aquém) da própria cultura. Talvez aponte, no máximo, ao seu limite e à sua impossibilidade, ao fundo silencioso sobre o qual não pode falar (ou que não reconhece por se con-fundir com a própria fala).

Embora a idéia de natureza seja um produto da cultura, etimologicamente o conceito de cultura é que deriva do conceito de natureza (de onde vemos já surgir uma espécie de impasse): um dos significados originais para cultura é 'lavoura' ou 'cultivo agrícola', o cultivo do que cresce naturalmente. Terry Eagleton sugere (em *A idéia de cultura*) que, além dos sentidos de agricultura, colheita e cultivo (sentidos ligados à atividade e à técnica), a raiz latina *colere* também admite o sentido religioso de culto, de sagrado e de adoração (razão pela qual, provavelmente, tantas "verdades culturais" sejam tratadas como verdades sagradas, que precisam ser protegidas e reverenciadas). Esse sentido "religioso" não escapa a Cage, que fala em diversas ocasiões da *celebração* da arte – mas com o seguinte adendo: "eu não penso que somos *nós* quem celebramos,

[224] MERLEAU-PONTY: Nota de 22 de outubro de 1959. In *O visível e o invisível*, p.197-198.

penso que é *isso* que celebra" [*I don't think that is* ***we*** *who are celebrating; I think it is* ***it*** *that's celebrating*[225] – grifos de Cage -; voltarei a esta questão em LXVI].

Se cultura significa prioritariamente o cultivo, e se este é entendido como diferente daquilo que cresce naturalmente, então o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz (dialética na qual só podemos fazer algo ao mundo e no mundo porque fomos feitos no mundo e pelo mundo, a natureza mesma produzindo os meios de sua própria transcendência). Enquanto fazer, o termo cultura associa-se, gradualmente, às idéias de trabalho e de transformação: o *negotium* (ao qual Cage oporá o *otium* - não-fazer, não-trabalhar para um determinado fim –, que, por se opor ao trabalho, parece conduzir a uma atituda mais "natural" e menos "cultural"). Aliada a essa idéia de trabalho (enquanto atividade orientada para um fim, projeto), a cultura remete a uma tensão entre o racional e o espontâneo, entre o artificial e o natural (no plano político, entre evolução e revolução – a primeira, "orgânica e espontânea", a segunda, "artificial e forçada"[226]).

Por outro lado, a mesma idéia de cultivo também implica um não fazer e um deixar: há o trabalho de arar o solo, plantar e regar, ao que se segue, porém, o deixar que "a natureza siga o seu curso": um processo "natural" induzido por uma atividade "não-natural" (ou, relembrando a passagem já citada de *Gelassenheit* em XLI, "*um resquício de querer, resquício que começa a desaparecer no deixar-se ficar e desaparece por completo na serenidade*").

Quando Merleau-Ponty pergunta como é que se pode regressar da percepção moldada pela cultura à percepção 'bruta' ou 'selvagem', tem presente que será necessário, primeiro, "*descrever muito precisamente a maneira pela qual a percepção se mascara perante si própria, se faz euclidiana*". Para tratar do problema do "retorno ao imediato" (aspas colocadas pelo próprio Merleau-Ponty), seria preciso averiguar 1) se há problema, 2) se há retorno e 3) se há imediato. "*A chave*", diz ele, "*está na idéia*

---

[225] CAGE/KOSTELANETZ: Entrevista em 1965. In *Conversing with Cage*, p.262. Interessante, no contexto da literatura brasileira, a comparação dessa idéia com o *it* a que se refere Clarice Lispector em *Água Viva*, idéia que indica o domínio do impessoal, do inominável filosófico: "*o mistério do impessoal que é o "it""* (p.28); "*vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "it""* (p.42).

[226] EAGLETON: *A idéia de cultura*, p.14.

de que a percepção é em si ignorância de si como percepção selvagem, impercepção, tende a ver-se como ato e a esquecer-se como intencionalidade latente, como ser para".[227]

Nessa 'ignorância de si', nessa percepção 'selvagem'[228], temos o perceptivo no sentido do mundo não-projetivo, vertical, dado com a transcendência silenciosa; não há em-si nem para-si: apenas *há* (cf. Merleau-Ponty: "*tomada de contato com o ser como* ***há*** *puro*" – V&I, p.193). *Há* em que não mais se distingue eu e mundo, posto que ambos estão envoltos num mesmo tecido – *carne*. E é nessa direção que Merleau-Ponty passa a pensar a natureza: "*a Natureza como o outro lado do homem (como carne – de modo nenhum como 'matéria')*".[229]

LXI

Essa *carne*, que não é matéria nem espírito: não teria ela algo do *pramãna*, do *ch'i* ou *ki*? Não é na experiência carnal que o pintor pode não se esforçar, de forma que suas mãos se movem livremente? Não é também por seu intermédio que se imprime o ritmo na linha? Ritmo que indica não "o" corpo, mas essa conjuntura corpo-mundo-contingência à qual podemos chamar – por que não? – com Merleau-Ponty de *carne*.

Essa conjuntura entre corpo, mundo e contingência torna-se para Cage motivo de dúvidas e elucubrações, como observamos em passagens como "*o relacionamento entre o objeto e o evento. Podem eles* 2[230] *ser separados? Um é o detalhe do outro? Qual é a junção? O ar?*"; e, no mesmo texto, "*a idéia de Leonardo... de que a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito nem da atmosfera circundante*". [231]

---

[227] MERLEAU-PONTY: Idem, ibidem, p.198.
[228] Acredito que o 'selvagem' (*L'Être brut ou sauvage*) a que se refere Merleau-Ponty seja uma tentativa de verter para o francês o prefixo alemão '*ur*' (primeiro/primário, original/originário: pré-, ante-) tão usado por Husserl, e de quem Merleau-Ponty foi um ávido leitor.
[229] MERLEAU-PONTY: Nota de março de 1961. In *O visível e o invisível*, p.245.
[230] Nessa passagem, Cage insere o algarismo 2 em um círculo – provavelmente remetendo assim à idéia taoísta de *ying* e *yang*, da dualidade formando uma unidade dinâmica. Interessante observar que também Merleau-Ponty, em nota de novembro de 1959 (que cito a seguir no texto principal), grafa a dualidade com o algarismo 2 ao invés de por extenso.
[231] CAGE: *Jasper Johns: stories and ideas* (1964). In *A year from Monday*, p.79.

Ao pensar essa imbricação correlativa entre "coisa" e "mundo" (ou entre tempo-coisa e tempo-ser) Cage aponta para uma transcendência radical, para um tecido comum no qual as unidades não são fechadas em si mesmas, mas que se constituem enquanto *unidades de transgressão*. Essa transgressão nos leva um passo além na compreensão do "*nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não esteja grávido de som*"; não se trata mais simplesmente de uma inter-relação entre som e silêncio (posto que a "relação" relaciona, a princípio, uma coisa com outra coisa), mas poder de eclosão, tecido de reversibilidade entre visível e invisível no qual o som não se relaciona com um silêncio que lhe é estranho e exterior posto que o tem em si (o que não significa "dentro" de si), posto que são face e interface desse mesmo tecido. Trata-se, mais uma vez nas palavras de Merleau-Ponty, de "*ventres e nós de uma mesma vibração ontológica*".

É essa idéia de transgressão que está presente na noção de carne proposta por Merleau-Ponty, e que permite entrever um nível que a análise do ser e do nada desvenda ao mesmo tempo em que encobre; "*desvenda-o como ameaça do ser ao nada e do nada ao ser, encobre-o porque a entidade e a negatividade pemanecem isoláveis por princípio*"[232] (e é por isso que as comparações entre o visível e o invisível não são "comparações"). Se o "segundo Cage" indica uma dialética entre som e silêncio, o "terceiro Cage" permite pensar numa dialética radical, na qual som e silêncio não se relacionam enquanto entidades diferenciadas: elas se co-pertencem numa mesma carne.

Merleau-Ponty afirma que "*o olhar não vence a profundidade: contorna-a*";[233] permito-me alterar essa afirmação dizendo que também o ouvir não vence a profundidade, pois, assim como com o olhar, não se trata de um *ato* que justapõe dois "sis"; "*é em geral, e por uma propriedade de campo, que se realiza essa identificação de 2 vistos incompossíveis, e porque a profundidade me é aberta, porque possuo essa dimensão para aí deslocar meu olhar* [meu ouvir], *aquela abertura*". Essa abertura não significa que uma subjetividade "se abre" para entrar em contato com outra subjetividade, mas que essas subjetividades já estão, de antemão, abertas uma à outra (razão pela qual o termo 'intersubjetividade' talvez não seja o mais apropriado para descrever esse processo). "*Não se sai do dilema racionalismo-irracionalismo* – diz

[232] MERLEAU-PONTY: Nota de maio de 1959. In *O visível e o invisível*, p.184.
[233] Ibidem, nota de novembro de 1959, p.203.

Merleau-Ponty - *enquanto se pensar a "consciência" e os "atos"*[234]" (cf. Cage: "*Toda tentativa de excluir o "irracional" é irracional; toda estratégia de composição que seja inteiramente "racional" é irracional ao extremo*"[235]).

LXII

Uma contínua imbricação e transgressão entre ser e mundo nos leva ao que Merleau-Ponty chamou 'ser de indivisão', conceito que acarreta a idéia de uma dialética sem síntese (essa mesma dialética que, há pouco, se denominou 'dialética radical'). Nomes possíveis para tentar designar um mesmo fenômeno de passagem, onde as "fronteiras" não são áreas delimitadas, mas regiões de permeabilidade e deslocamento entre as partes de um todo, conjunto no qual as partes não estão umas ao lado das outras, superpostas, mas imbricadas, co-pertencentes.

Citamos, em XII, a noção de *fundação* proposta por Husserl: relação de não-independência entre as partes de um todo que acarreta entre elas uma *relação de fundamentação* ou *relação de enlace necessário*. Na 'transgressão de fronteiras' nos deparamos com um fenômeno de mútua fundação entre as partes envolvidas no qual sossobram causalidade e teleologia, e onde cada *Gestalt* implica múltiplas possibilidades de quiasma.

O termo *Gestalt* não está sendo utilizado aqui no sentido estrutural que lhe foi conferido pela escola de Frankfurt (refiro-me à primeira geração da psicologia da *Gestalt*: Wertheimer, Koffka e Köhler), mas em sua compreensão merleau-pontyana enquanto registro aberto, transcendência que não pode ser reduzida a uma psicologia que reponha a Gestalt no quadro do "conhecimento" ou da "consciência" sob a pena de errar o sentido mesmo dessa Gestalt.[236]

Enquanto Cage fala à sua platéia, há uma Gestalt que inclui inúmeras Gestalten: uma organização carnal silenciosa que permeia gesto e palavra, som e ruído, plano e acaso. O que chamo nesta tese de *silêncio* está intimamente ligado a essa *organização*

---

[234] Ibidem, nota de fevereiro de 1960, p.217.
[235] CAGE: *Forerunners of modern music* (1949). In *Silence*, p.62.
[236] MERLEAU-PONTY: Nota de setembro de 1959. In *O visível e o invisível*, p.193.

carnal – Gestalt viva, energia muda que fala a fala. Na expressão 'organização carnal' o termo *organização* não é fortuito: em meu corpo, os órgãos funcionam e se complementam sem meu saber, "naturalmente", numa totalidade afetada pela mínima mudança (podemos pensar aqui na *teoria organísmica* de Kurt Goldstein – com a ressalva de que, muito embora Goldstein preconizasse em relação ao organismo os processos dinâmicos de auto-regulação e auto-realização[237] no âmbito de uma totalidade dada no campo organismo/meio, ele não considerou o caráter temporal desses processos[238]).

A noção de Gestalt nos leva à idéia de um todo do qual somos apenas parte; esquece-se muitas vezes, porém, que o funcionamento de um todo não evidencia simplesmente que há partes, mas que essas partes co-operam, que essas partes movem e são movidas – e que há, portanto, energia. *Energeia* (fazer → ação), e não *ergon* (feito → obra).[239] Para os gregos, *energeia* tinha o sentido de força em ação, força em ato, atividade (por oposição a *dýnamis*, que é força potencial).[240] Essa energia pode ser, a princípio, subjugada e comandada: olho para um livro na estante e faço meu corpo se mover em sua direção para pegá-lo; tive a intenção de pegar o livro e o peguei. Mas: calculei cada mínimo detalhe no todo do movimento? Ou, guiado por uma intenção, desencadeou-se um processo que resultou num complexo conjunto de movimentos? Sei de mim esquecido de mim; na carne há um pensar situacional e energético, intencionalidade latente, campo perceptivo-temporal.

Essa é a idéia central de um dos maiores gurus e mentores espirituais de Cage: Buckminster Fuller[241], que via na *sinergética* (neologismo que une as noções de sinergia

---

[237] Cf. também noção de *autopoiesis* descrita e desenvolvida por Humberto Maturana e Francisco Varela, que vê os sistemas vivos como *sistemas autopoiéticos moleculares*.

[238] Ver GOLDSTEIN: *The organism* (p.173-229), e MÜLLER-GRANZOTTO: *Fenomenologia e Gestalt-Terapia* (p.127-130).

[239] Cf. Wilhelm Von Humboldt, que afirmava que a linguagem não é *Ergon*, mas *Energeia*, estando na fala, portanto, o essencial da linguagem: em sua potência e articulação sonora, e não no mero encadeamento de sentidos pré-estabelecidos. HUMBOLDT: *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, p.102 (cf. também comentários de Heidegger referentes a essa questão em *A caminho da linguagem*).

[240] Apud CHAUÍ: *Introdução à história da filosofia - dos pré-socráticos a Aristóteles*, p.500.

[241] Fuller foi um dos maiores pensadores e inovadores do século XX, conhecido como filósofo, pensador, visionário, inventor, arquiteto, engenheiro, matemático, poeta, ecologista e cosmologista (foi um dos primeiros a discutir com profundidade as questões globais, inspirando McLuhan e muitos outros). Durante a sua vida, escreveu vinte e oito livros e foi considerado Doutor Honorário quarenta e sete vezes em instituições de Artes, Ciências Naturais,

e de energética) a "*estratégia da natureza*".[242] Nas considerações iniciais sobre sinergia, Fuller escreve em *Synergetics* (1975): "*101.01 - Sinergia significa comportamento de sistemas inteiros não-predizíveis pelo comportamento de suas partes tomadas separadamente*"; "*102.00 – Sinergia significa comportamento de sistema inteiros, integrais, agregados, não-predizíveis pelo comportamento de nenhum de seus componentes ou subalternos de seus componentes tirados separadamente do todo*". (...) "*105.00 - As palavras sinergia (syn-ergy) e energia (en-ergy) são irmanadas*". "*200.03 – Desde que o universo físico é inteiramente energético, todas as dimensões devem ser energéticas*"; "*203-03 – Sinergética acompanha a lógica cósmica das estratégias estruturais matemáticas da natureza*".

Cage não afirma nem sugere que o silêncio possa/deva ser compreendido de um ponto de vista en(sin)ergético; mas são inúmeras as passagens nas quais ele elogia a noção de sinergética em Fuller, bem como o princípio de sinergia de forma geral (o que faz desde os primeiros *happenings* e performances) - a própria noção de interpenetração (especialmente essa noção) subentende uma compreensão a nível sinergético (como veremos adiante, mais que falar em energia, sinergia e sinergética, Cage irá falar em *vida*: vida não no sentido de vitalismo nem de psicologismo, mas num sentido próximo ao do tempo vivido da fenomenologia).

LXIII

A fim de aprofundarmos um pouco mais a questão da energia, trago um caso clínico citado por Ichiro Yamaguchi em *Ki enquanto consciência corporal* (*Ki als leibhaftige Vernunft*) –, que se reporta, no capítulo II (*O Ki enquanto fundamento da intercorporalidade*), a um relato do doutor Tadashi Matsuo contido no livro *Emudecimento e autismo: terapêutica fenomenológica do esquizofrênico*.[243]

Engenharia e Ciências Humanas. A formalização do trabalho de Fuller está principalmente descrita nas obras *Synergetics* (1975) e *Synergetics 2* (1979), desenvolvido por ele com a colaboração de E.J. Applewhite. Apesar dessas obras terem sido publicadas nos anos setenta, seus temas centrais vinham sendo explanados e discutidos por Fuller desde os anos cinquenta, quando os conceitos de sinergia e de sinergética começaram a ganhar corpo, influenciando profundamente a Cage.

[242] FULLER: *Synergetics – explorations in the geometry of thinking*, p.23.

[243] MATSUO: *Chinmoku to jihei, bunretsubyôsha no genshôgakuteki chiryôron* (Tokyo, 1987). Citado em YAMAGUCHI: *Ki als leibhaftige Vernunft*.

O paciente T. já fora atendido duas vezes em diferentes hospitais, e, para quando finalmente foi encaminhado ao doutor Matsuo, encontrava-se fisicamente muito tenso, sem dizer uma palavra durante os períodos de autismo, resumindo-se a ficar deitado na cama, todo duro, olhando para o teto. Matsuo (M.) falava-lhe sem obter nenhuma resposta, não lhe restando outra alternativa senão sentar-se ao seu lado e tentar prolongar o tempo de sua permanência com o paciente. M. podia sentir nitidamente, dada a atmosfera tensa e carregada emanada pelo paciente, que sua presença era rejeitada por T. O silêncio era quase insuportável (silêncio posteriormente denominado por Matsuo de 'Silêncio I'). Com o passar do tempo, M. começou a perceber que quando não tentava fazer T. falar nem o fitava diretamente nem lhe dedicava atenção especial, simplesmente se limitando a ficar ali pensando na própria vida, então era tolerado mais facilmente por T., ficando o ar menos carregado e o "clima" entre os dois menos tenso. Percebendo isso, M. começou a ficar mais tempo com T., esforçando-se por não mostrar nenhuma intenção específica em relação ao paciente.

Gradualmente se deu uma mudança considerável entre os dois: T. passou a mostrar uma mímica menos rígida na presença de M., e este pôde, ao mesmo tempo, permanecer com T. mais de uma hora por dia. Esse período de tempo foi se extendendo com o passar dos dias, e cada vez M. ficava menos preocupado com T. e mesmo consigo mesmo: sentava-se simplesmente ao lado do outro, às vezes até adormecia - observando, ao despertar, que enquanto isso T. também cochilava ou observava o teto (esse novo silêncio que passou a haver entre os dois foi denominado por M. de 'Silêncio II'). Após o primeiro mês, o período em que estavam juntos chegou a se prologar por até três ou mesmo quatro horas diárias. Após cinqüenta dias, finalmente T. se sentou na beira da cama, olhou com um leve sorriso para M. e indicou, por meio de gestos, que comessem juntos uma laranja. Após dois meses, M. sugeriu que dessem uma volta pelo pátio do hospital; T. o seguiu com grande esforço; após o passeio, sentou-se na cama completamente relaxado e sorriu para M. Os dias em que conseguiam passear, sentar-se num banco ou apenas comer juntos foram se multiplicando. Mas esse novo silêncio entre os dois era completamente distinto do silêncio inicial: M. não mais sentia o silêncio de T. como uma rejeição, mas como ligação entre os dois, o que era reforçado pelas refeições que compartilhavam.

Após cinco meses, foi feita a tentativa de que T. dormisse na casa dos pais, experiência que se mostrou um fracasso. Inseguro com a situação, M. tentou forçar T. a falar sobre o assunto, encurtando assim os longos silêncios e tendo como efeito que T. regredisse ao estado inicial. No sétimo mês, o silêncio tranqüilo entre ambos havia novamente se instaurado. Pouco a pouco, esse *estar-com-no-silêncio* (ou *co-presença-no-calar - Mitdasein im Schweigen*), como diz Matsuo, tornou-se tão óbvio e natural, que, durante os passeios e refeições, M. se sentia confiante e relaxado, não mais falando com T. na qualidade de médico para paciente. Poucos meses depois, T. conseguiu passar a pernoitar esporadicamente na casa dos pais e mesmo a dividir o quarto do hospital com outros pacientes, saindo definitivamente do hospital após um ano e meio (hoje vive como pescador).

Nas palavras de Matsuo, o processo se deu no 'poder deixar-se permanecer ali desinteressadamente' (*im Um-interessiert-Sein dasein lassen können*), chamando a esse silêncio de 'silêncio não-objetual e desinteressado' (*das ungegenständliche, uninteressierte Schweigen*). A diferença, ainda segundo ele, situa-se principalmente no nível da intenção e da não-intenção: no 'querer-algo-com' (Silêncio I), em contraposição a um 'deixar-ser' (Silêncio II). E resume a direção de sua terapia silenciosa da seguinte forma: "*que o terapeuta enfraqueça a relação direta tanto quanto possível, de forma a permitir que a* ***intersubjetividade passiva*** *propriamente dita possa ser restaurada entre paciente e médico*" [grifo meu].[244]

LXIV

Esse silêncio referido por Matsuo pode, pois, ser ouvido, sentido, respirado - ele é e ao mesmo tempo não é o silêncio empírico, ele é e ao mesmo tempo não é o silêncio transcendental. A partir da idéia de sinergética (ou daquilo que descrevemos como *ki, chi, pramãna*) torna-se difícil diferenciar o empírico do transcendental, o físico do não-físico, o natural do não-natural. A expressão (ou o "*milagre da expressão*", como diz Merleau-Ponty) é a expressão desse silêncio, que se revela como *modo de presença* (ou "*maneira de ser geral*"[245]). Essa energia, esse silêncio – se realiza no mesmo lugar, por

[244] Apud YAMAGUCHI: Op. cit., p.71.
[245] MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*, p.143.

imbricação, espessura, latência, dimensionalidade.[246] Merleau-Ponty sugere que "*há um corpo do espírito e um espírito do corpo e um quiasma entre os dois*";[247] bem, eu sugiro que esse quiasma pode ser compreendido (também) enquanto sinergética, e que essa sinergética instaura um campo com espaço e temporalidade próprios (espaço que espacializa, tempo que temporaliza, campo que abre campos, campos em interseção), provocando um fenômeno de *densidade* (um dos modos de manifestação disso que denomino silêncio). Essa densidade provoca matéria sem ser matéria, atua sobre os entes sem se fazer ente – uma presença a si que é ausência de si.[248]

A questão que o exemplo clínico citado por Yamaguchi levanta, no entanto, vai mais além da discussão sobre o *ki*: ela nos leva à questão ética da interpessoalidade, da intersubjetividade. O silêncio se revela, nesse contexto, também como um fenômeno ético e social – razão pela qual Cage dirá: "*meu problema se tornou mais social do que musical*".[249]

Essa questão "social" se mostra em Cage de duas formas (ambas interligadas): uma relacionada com a sociedade de forma geral e global (onde ele se ampara especialmente nas idéias de Buckminster Fuller e de Marshall McLuhan – palavras como *aldeia global* e *ecologia* tornam-se temas constantes em seus escritos), e outra gerada no contexto dos processos artísticos (no acontecimento, na performance, na interação espontânea com a contingência, nos processos de atualização). A proposição (estética) de deixar que os sons sejam eles mesmos é (e)levada à categoria ética: deixar também as pessoas serem elas mesmas. E isso significa: aceitação da alteridade. O acaso nos confronta com o estranho, com o outro, e a questão é o "*quão imediatamente você vai dizer Sim a qualquer imprevisibilidade*",[250] o quão imediatamente você vai dizer sim ao outro, seja esse outro um som ou um sujeito.

---

[246] Cf. *O visível e o invisível* p.225 e 237.
[247] Ibidem, p.234.
[248] Ibidem, p.226. Cf. também p.211: "*O invisível reside aí sem ser objeto, é a pura transcendência, sem máscara ôntica. E os próprios 'visíveis' no final também estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência*".
[249] Essa afirmação se segue à frase já citada sobre a liberdade: *"preciso encontrar um meio das pessoas serem livres sem se tornarem imbecis. De forma que sua liberdade as torne nobres. Como farei isso? Eis a questão. / Questão ou não (isto é, se o que eu farei responderá ou não à situação), meu problema..."*. CAGE: *How to pass, kick, fall and run* (1965). In *A year from Monday*, p.136.
[250] CAGE: *Lecture on commitment* (1961). In *A year from Monday*, p.113.

Aprender a viver juntos – afirma Cage – não significa entrar em acordo nem coincidir com o outro, mas antes o contrário; vemos isso, por exemplo, em "*Music for...*" (1984/87), onde Cage dá aos músicos as seguintes indicações: "*Cada executante deve preparar sua parte por si mesmo e aprender a tocá-la com seu próprio cronômetro. Não deve haver nenhum ensaio conjunto até que as partes individuais tenham sido cuidadosamente preparadas. Elas devem, então, ser tocadas desde diferentes pontos no tempo. Os executantes podem estar sentados em qualquer lugar do auditório em relação à platéia e em relação aos outros executantes. O começo de cada parte pode se dar a qualquer momento (tem seu próprio 0'00'') dentro da limitação temporal estabelecida de início*."[251] Com essas indicações, Cage dá a entender que não quer um grupo coeso no sentido tradicional da música de câmara, onde todos ensaiam exaustivamente a fim de tocar "juntos"; aqui, Cage incita a que esse 'tocar juntos' não conduza a uma fusão na unidade, mas à co-existência na multiplicidade, vivenciando a fusão de temporalidades estranhas entre si, divergentes (não necessariamente contraditórias). Essa não-centralização da experiência não quer dizer que não haja um centro, mas sim que há vários, e que cada um pode "*trabalhar a partir de seu próprio centro*"[252] (ou, como já citado em X-XIII, "*multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e de interpenetração*").

Na prática, essas ações independentes parecem conduzir a uma experiência caótica e/ou anárquica, mas Cage se esforça por manter o processo dentro de uma rigorosa disciplina – aliás, chama a atenção que alguém que tenha falado tanto em anarquia, como é o caso de Cage, tenha também falado tanto em disciplina. Mas a contradição é apenas aparente, uma vez que as propostas de Cage têm a ver não com o liberalismo, mas com a liberdade. Numa entrevista de 1972, Cage é questionado (por C. H. Waddington) quanto à sua compreensão do anarquismo: "*Suas ações me parecem anárquicas, apesar de você estar absolutamente convencido de que há uma ordem perfeitamente estabelecida. Deixe-me pegar um exemplo: quando você e David Tudor performam juntos suas músicas, suas ações aparentam ser, para o público, anárquicas, apesar de provavelmente haver uma correspondência não-anárquica em sua atitude para com Tudor enquanto seu co-performer, mesmo considerando o fato de que suas*

[251] CAGE: *Notes on composition IV* (1979-86). In *John Cage Writer*, p.138 (cf. REVILL: *The roaring silence*, p.278).
[252] In REVILL: Op. cit., p.303.

respectivas partes foram concebidas para ser completamente independentes". A resposta de Cage: "*Trata-se de um exemplo muito simples de anarquia, porque dois de nós estavam trabalhando juntos, mas independentemente. Eu não estava dizendo a David Tudor o que fazer, nem ele estava me dizendo o que fazer*".[253] Mesmo trabalhando independentemente, estabelecem-se relações; e, por não induzi-las, podem ocorrer "de forma mais rica".

LXV

Em 1961, Cage foi convidado a proferir uma palestra na *School of Pratt Institute*, Brooklin, na qual os organizadores o informaram de que as preocupações centrais entre os estudantes eram, na ocasião, duas: 'para onde estamos indo?' e 'que estamos fazendo?'. O texto que surgiu recebeu justamente o título *Para onde estamos indo? e Que estamos fazendo?*, e foi não uma leitura, mas quatro leituras simultâneas (o que se revelou um problema quando de sua posterior publicação em *Silence*: "*imprimir quatro linhas tipográficas simultaneamente – isto é, sobrepostas umas às outras -, não se mostrava como um projeto atraente; a apresentação aqui usada tem o efeito de tornar as palavras legíveis – uma vantagem dúbia, uma vez que o que eu queria dizer era que nossas experiências, tomadas como são todas em uma, passam aquém de nossa compreensão*"[254]). Eis como iniciam as leituras:

If we set out to catalogue things
.
.
.
today, we find ourselves rather
.
.
.
endlessly involved in across-
.
.
.
referencing. Would it not be

way around, after the fashion of
He took the apartment without being able to
.
.
some obscure second-hand bookstore?
pay for it. They danced on a concrete floor.
.
.
.
.
The candles at the Candlelight Concert are
.
.

[253] KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.266.
[254] CAGE: *Where are we going? And what are we doing?* (1961) In *Silence*, p.194.

Those of us who don't agree are going
.
.
less efficient to start the other
around together. The string Duchamp dropped.
.
.

One New Year's Eve I had too
electric. It was found dangerous
.
.
many invitations. I decided to
for them to be wax. It was not yet
.

O que se passa 'aquém de nossa compreensão' não é o "sentido" de cada uma das quatro leituras, e a intenção de Cage não é mostrar uma incompreensibilidade decorrente de pura anarquia ou caos, o que fica patente na introdução feita a essas quatro leituras: "*Eu permiti a mim mesmo fazer isto não por desdém a vocês que estão aqui presentes, mas em consideração à forma pela qual compreendo o modo de operação da natureza. Aqui estamos; deixemo-nos dizer Sim à nossa presença conjunta no caos.*"

Dizer-Sim: permitir-se arrebatar à pertença de um campo, deixar-se vir à proximidade do longínquo, permitir-se atrair e demorar no caminho que encaminha, abrir-se à pregnância do tempo – *Gelassenheit*. Este dizer sim é um dizer silencioso: não é a fala do ser, mas o "Ser falando em nós", expressão da experiência muda de si, criação em sentido radical (pois ao mesmo tempo em que é adequação se constitui na única maneira de obter uma adequação).[255] É em função disso que Merleau-Ponty poderá formular sua famosa frase, a de que "*o ser é aquilo que exige de nós criação para que dele* [o ser enquanto criação] *tenhamos experiência*" (o que nos lembra também Zarathustra: "*para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim*",[256] ou mesmo Heidegger, quando se refere (cf.XXVII) a um "*dizer-sim essencial e criador*").

Podemos comparar o '*deixar-se dizer sim à experiência conjunta*' de Cage ao '*permitir a intersubjetividade passiva*' de Matsuo (em clara referência a Husserl). Ambos evidenciam o deixar. No deixar há espera. Na espera há silêncio. No silêncio há a pregnância do tempo. Nessa pregnância, co-impregnam-se o tempo, meu tempo, o tempo do outro: multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e de interpenetração.

[255] MERLEAU-PONTY: Nota de junho de 1959. In *O visível e o Invisível*, p.187.
[256] NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra* (*Von den drei Verwandlungen*), KSA, vol.IV, p.31.

LXVI

Cage: "*Eu sei perfeitamente bem que as coisas se interpenetram. Mas creio que se interpenetram de forma mais rica e com mais complexidade quando eu mesmo não estabeleço nenhuma conexão. É quando se encontram e formam o número um. Mas ao mesmo tempo formam não-obstrução. São elas mesmas. Elas são. E uma vez que cada uma é ela mesma, há uma pluralidade no número um*"[257].

Na indeterminação, continua Cage, todas as coisas estão relacionadas *para além* do indivíduo, de forma que a multiplicidade evita o falso senso de unidade. Não se trata, portanto, de reconduzir a experiência a um sujeito uno e transparente a si mesmo, mas de mostrar a "porosidade" desse sujeito. No modo silencioso do dizer sim (ou *Gelassenheit*) dá-se uma experiência no limite da despersonalização (Lyotard associa essa experiência, no âmbito da obra de Cage, à pulsão de morte, que romperia com disposições intencionais para realizar "*intensidades anônimas*"[258]).

Paradoxalmente, esse dizer sim não pressupõe a intenção de dizer sim, dado que se trata de adequação espontânea; "*acredito* – diz Cage - *que, eliminando o propósito, o que denomino* ***awareness*** *aumenta. Em função disso, meu propósito é remover o propósito*"[259] (grifo de Cage).

A palavra *awareness* não tem tradução específica em português; em inglês, é geralmente usada com o sentido de 'estar consciente de', 'ter a percepção/consciência de' (na literatura fenomenológica, é possível fazer uma correspondência da noção de *awareness* com a de *consciência perceptiva*). O termo *awareness* assume especial importância na Gestalt-Terapia (especialmente com Perls, Hefferline e Goodman) enquanto abertura sensível, espontaneidade temporal concebida a partir da noção goldsteiniana de intencionalidade organísmica. Conforme Marcos e Rosane Müller-Granzotto, "*se é verdade que a awareness é sempre uma abertura para aquilo que se*

---

[257] CAGE/CHARLES: *For the birds*, p.78.
[258] LYOTARD: *Plusiers silences*. In *Des dispositifs pulsionnels*. p.282. Cf. também SAFATLE: Op. cit., p.191.
[259] CAGE/KOSTELANETZ: *Conversing with Cage* (em entrevista com Roger Reynolds, 1961), p.216.

apresenta materialmente, tal não significa que a awareness seja tão-somente um movimento de transcendência em direção a uma nova configuração material, e assim por diante. Em cada abertura, em cada transformação, aquilo que se realiza é muito mais do que uma passagem para uma nova ordem material. Realiza-se, também, a experiência de uma unidade, que é a unidade de nós mesmos como algo sempre em transformação".[260]

Cage nos convida à experiência da não-identidade e da multiplicidade, mas não por isso desacredita a unidade: apenas mostra o poder de eclosão e de descentramento dessa unidade (Vladimir Safatle, apoiado na versão lacaniana do *Dasein*, sugere uma "*opacidade do que nunca se oferece como positividade e que permite ao sujeito descobrir, na sua relação a si, algo da ordem da não-identidade das coisas*"[261]).

Sinceramente, não sei se o termo 'intersubjetividade' é apropriado no contexto cageano - certamente não o é a partir da noção cartesiana de sujeito. Talvez o seja a partir da idéia de sujeito em psicanálise (o sujeito da falta, o sujeito lacunar). Não sei. Mesmo aí ronda sempre o fantasma, creio, de um em-si encoberto, de uma subjetividade como poder de síntese mascarada de algo outro. O próprio Husserl, ao descrever um acoplamento original (*ursprüngliche Paarung*) e uma transgressão intencional e mútua entre meu corpo e um corpo estranho, entre ego e alter ego, não declina, como nota Merleau-Ponty, de "*aceder ao outro a partir do cogito, da 'esfera da pertinência'*", esbarrando assim na própria definição de uma consciência pura – o que parece ocorrer mesmo e apesar da constante busca de Husserl por uma terminologia que expusesse essa transcendência radical, como se observa em noções tais como fundação, correlação, intencionalidade passiva, intencionalidade operativa (*fungierende Intentionalität*), síntese passiva, intersubjetividade, acoplamento, amálgama, fusão (*Verchmelzung*) e mundo da vida.

Um dos modos privilegiados do silêncio estaria na presença (termo que não nos remete necessariamente ao *Dasein* heideggeriano) e na co-presença, de forma que poderíamos, eventualmente, pensar em algo como uma "inter-presencialidade". Mas talvez esse nome seja ainda pior, porquanto sugira uma presentificação em termos de

[260] MÜLLER-GRANZOTTO: *Fenomenologia e Gestalt-Terapia*, p.181.
[261] SAFATLE: Op. cit., p.194.

materialidade e de substância. Agrada-me mais a idéia merleau-pontyana de carne, e algo da ordem de uma "inter-carnalidade" me pareceria mais próximo dessa experiência à qual nos remete Cage.

O certo é que há – voltando à terminologia cageana – centros, e que esses centros têm a propriedade de descentrar-se, comungando com outros centros (comungando, não "comunicando"). Eu gostaria de me deter um pouco nessa palavra, que nada teve de fortuita: *comungar*. Não pretendo direcionar esta discussão à teologia, mas há aqui alguns elementos de ordem sim "religiosa" ou "espiritual" que não posso me furtar de apontar, mesmo porque, creio, poderão trazer interessantes luzes a este trabalho.

LXVII

Há pouco, quando discutimos a noção de cultura (LX), vimos haver ali a possibilidade etimológica (a partir da raiz latina *colere*) do sentido religioso: prestar culto, adorar, evocar, devotar, celebrar. Cage usa inúmeras vezes ao longo de seus escritos a expressão 'celebrar' – por exemplo, na *Lecture on something*: "*Se você o deixar, ele/isso* [*it*] *suporta a si mesmo. Você não precisa fazê-lo. Cada algo é uma celebração do nada que o suporta*",[262]ou em *For the birds*: "*Ao invés de falar sobre o 'jogo do tempo', preferiria dizer que o que conta é o acontecimento, e que isso, que acontece, é antes comparável a um celebrar*"; (...) "*eu não penso que somos nós quem celebramos, penso que é isso* [*it*] *que celebra*".[263] Em *An autobiographical Statement* (1989), Cage utiliza o termo para falar da coluna vertical dos mesósticos: "*Não sei quando isso começou* [o escrever mesósticos]. *Mas desde então os tenho escrito como poemas, as letras capitais ficando no meio, para celebrar o que quer que seja, para suportar o que quer que seja, para preencher requisitos, para iniciar meu pensar ou meu não-pensar*".[264]

Na leitura em voz alta dos mesósticos, a coluna vertical permanece silenciosa, invisível, mas é ela quem "sustenta" o mesóstico. A princípio, não há aqui nada de

[262] CAGE: *Lecture on something* (1959). In *Silence*, p.139.
[263] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.268.
[264] CAGE: *An Autobiographical Statement* (1989). In *John Cage Writer*, p.244.

"religioso" (a não ser que se faça uma analogia entre a presença silenciosa da palavra com a presença silenciosa de Deus). Mas, como aponta Heidegger, "*o religioso nunca é destruído pela lógica, mas sempre apenas pelo fato de que Deus se subtrai*. (...) *O que se subtrai nega o seu advento. O subtrair-se, todavia, não é um nada. Subtração é acontecimento.*"[265]

O acontecimento é de ordem temporal. E o que se subtrai mais que o próprio tempo? Um tempo que não sou eu quem o faço, mas que se faz em/por mim e que me faz, tempo como criação radical (talvez pudéssemos ou mesmo devêssemos ler nesse sentido de criação radical a famosa frase de Santo Agostinho "*não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo*"[266]). Trata-se do vir-a-ser ou o realizar-se da possibilidade, onde o silêncio se faz como escuta, abandono atento, entrega cuidadosa, participação, ação em sentido transcendental – ação que nasce de uma liberdade fundamental e, após mostrar-se como um poder-ser, passa a não poder deixar de ser.[267]

O que Cage celebra (ou melhor, *deixa* celebrar) é o silêncio: tempo. E é esse silêncio (com ele, através dele, nele) que é experienciado na inter-carnalidade. A questão, colocada por Cage, é: vamos nos entregar a esse silêncio? Vamos dizer sim a esse tempo? Vamos nos *devotar* a ele?

Devoção é uma das quinze palavras que Cage considerou mais importantes em sua obra (constando entre as palavras selecionadas para o título original de *I-VI*). Não se trata necessariamente de uma devoção religiosa – talvez, quiçá, mística (segundo Teihard de Chardin, a aspiração essencial de toda a mística poderia ser vista como um "*unir-se (isto é, tornar-se o Outro) permanecendo o que se é*"[268]). Cage não se considerava uma pessoa religiosa, mas "espiritual"; na juventude, chegou a pensar seriamente em sua vocação para o ministério religioso (protestante), e não é à toa que Calvin Tomkins, um dos mais perceptivos comentadores de Cage, o tenha comparado a um "missionário", enquanto Jasper Johns dizia ser Cage "parte pregador, parte

[265] HEIDEGGER: *Was heisst Denken?*, p.11.
[266] AGOSTINHO: *Confissões*, p.278.
[267] Cf. excelente ensaio de Gilvan Fogel, *A respeito do fazer necessário e inútil ou Do silêncio*, in *Por uma fenomenologia do silêncio*, p.41-58 (também em FOGEL: *Da solidão perfeita*, p.207-226).
[268] CHARDIN: *O meio divino*, p.94.

professor".[269] Ouvimos um pouco desse tom "missionário" em suas palestras e conferências: o tom encantatório, apaziguador, benevolente.

Muito reveladores são os fragmentos selecionados por Cage para comporem o texto-fonte relativo ao tema *devotion* em *I-VI*, especialmente a seguinte passagem do *Walden*, de Thoreau: "*Nas névoas de uma chuva gentil, fiquei subitamente sensível de tal doçura e sociedade benevolente com a natureza, no respingar de cada gota, em cada som e visão à volta de minha casa, uma infinita e incontável amigabilidade, tudo de uma só vez como uma atmosfera me sustentando, como se as vantagens da vizinhança humana se tornassem insignificantes, não mais pensando neles desde então. Cada pequena agulha de pinheiro expandia e inchava com simpatia e me amigava. Eu estava tão distintamente cônscio* [*aware*] *da presença de algo gentil para comigo, mesmo em cenários os quais estamos acostumados a chamar de selvagem e de estéril, que mesmo a proximidade de sangue e de humanos não se me dava como pessoa nem como aldeão, e cheguei a pensar que nenhum lugar poderia novamente tornar-se-me estranho*".[270]

Tal estado "alargado" da consciência não confere necessariamente à *awareness* nenhuma conotação "mística" (mística no sentido de unir-se, tornar-se "um" com o outro, confundir-se com esse outro), mas também não exclui tal possibilidade de conexão. Poderíamos aqui até mesmo pensar na "*participation mystique*" tantas vezes citada por Jung, termo que ele toma emprestado de Lévy-Bruhl e que descreve um modo especial de ligação ou relação entre sujeito e objeto (ou entre sujeitos) no qual a diferenciação entre ambos deixa de ser clara: uma relação dinâmica onde as identidades se fundem uma com a outra, formando uma "*identidade inconsciente na qual as duas esferas psíquicas individuais se interpenetram mutuamente a tal ponto que se torna impossível diferenciar o que a quem pertence*",[271] não-diferenciação a nível de ligação originária e primitiva (que Jung remete à experiência do estado pré-natal de não-diferenciação entre o corpo do embrião e o corpo da mãe).

---

[269] REVILL: Op. cit., p.167.
[270] THOREAU: *Walden*, p.92-93 (em *I-VI*, p.439).
[271] JUNG: *Zivilisation im Übergang*, Gesammelte Werke V.10, p.491. Cf. *Psychologische Typen* (V.6) p.97, 313 e 486, e *Über die Entwicklung der Persönlichkeit* (V.17) p.53.

Talvez resida no dizer-sim, na ‘devoção’, algo como uma participação ou comunhão mística, onde deixar os sons serem eles mesmos exigiria não uma contemplação passiva em termos de diferenciação (‘eu’ de um lado, ‘sons’ do outro), mas uma co-participação dada como deixar-se estar no som e ali permitir-se demorar.

LXVIII

EXCURSO “TEOLÓGICO”: RELEMBRANDO TEILHARD DE CHARDIN

É curioso como personagens e pensamentos entram, saem e voltam (ou não) à moda, especialmente no ambiente acadêmico. Se nos anos setenta não se podia não falar em Marx, hoje parece que não se pode não falar em autores como Lacan, Derrida, Foucault etc. Entre os nomes que “desapareceram” está Teilhard de Chardin (1881-1955), lembrado talvez ainda apenas no âmbito dos estudos teológicos. Se trago aqui algumas de suas idéias, tal não se deve a esse fato, mas a uma insuspeitada proximidade de suas idéias para com alguns dos temas que estamos discutindo.

Tendo como primeiros estudos a filosofia e a matemática, o jesuíta francês Teilhard de Chardin demonstrou verdadeira paixão pelas ciências, especialmente pela física, desenvolvendo a idéia de uma *Hiperfísica*, idéia que representaria uma síntese de ciência, filosofia e teologia (ele acreditava ultrapassadas e superadas as velhas oposições entre razão e fé, ciência e religião, Deus e mundo, espírito e matéria). É assim que, numa atitude um tanto “rebelde” em relação à sua Igreja (e que lhe custou severas reprimendas, incluindo a proibição da publicação de seus escritos), escreve a seguinte “advertência” na introdução de *O meio divino*: “*Este livro não se endereça propriamente aos cristãos que, solidamente instalados em sua fé, nada têm a aprender do que ele contém. Ele é escrito para os inquietos de dentro e de fora, isto é, para aqueles que, em lugar de se darem plenamente à Igreja, costeiam-na ou dela se afastam, na esperança de ultrapassá-la*”.[272]

Esse “ultrapassamento” se dá em diversos níveis, os quais não pretendo discutir aqui, detendo-me apenas no que Chardin denomina *excentração*. Segundo Chardin, o homem encontra-se sempre em um movimento duplo: um de personalização (*centração*)

[272] CHARDIN: *O meio divino*, p.11.

e outro de despersonalização (*supercentração* ou *superpersonalização*), sendo a excentração o próprio movimento da descentração prolongando-se numa ultrapassagem, sem negação, que nos leva a uma íntima ligação com outros centros exteriores a nós (e, finalmente, convergindo a um ponto ou centro divino, ao qual denominou *Ponto Ômega*). A consciência possuiria, assim, uma "tríplice propriedade": "*1) de tudo centrar parcialmente à sua volta; 2) de poder centrar-se cada vez mais sobre si mesma; e 3) de ser levada, por essa própria super-Centração, a se reunir a todos os outros centros que a rodeiam*".[273]

Tal movimento é, segundo Chardin, um *êxtase* (*ek-stase*, movimento para fora) que nos arrebata de nós mesmos, transcendendo nossos limites, nosso centro. Transcender o próprio centro, unindo-se a outro, corresponderia a um "*emigrar e morrer parcialmente no que se ama*" (e aqui Chardin cita Jó: "convém que ele cresça e que eu diminua") – "*Deus: eu vos possuirei diminuindo em vós*. (...) *Não basta que eu morra comungando; ensinai-me a comungar morrendo*"[274] [cf. Heidegger, em *Carta sobre o humanismo*, onde afirma que "*a essência do agir é o consumar*"[275], de forma que essa essência não estaria no consumado, mas no consumando, naquilo que é em vias de].

A idéia, em tal processo de excentração (ou de *ek-stase*), não seria de uma dessubjetivação, mas antes de uma hipersubjetivação, de um "hiper-pessoal" – de onde Chardin afirma que "*só me tornarei o outro sendo absolutamente eu mesmo*".[276] Não se trata de um eu-mesmo enquanto ego ou centro da subjetividade, mas o contrário – tanto que Chardin fala em uma "comunhão pela diminuição", onde há uma renúncia que não é negação nem esquecimento de si, mas esquecer-se *em* si (não se sai do centro para ir a outro centro: acede-se a ele desde si próprio). E a própria "*esfera inteira do Mundo outra coisa não é senão um centro centrando-se sobre si mesmo*".[277] A comunhão pela diminuição baseia-se, para Chardin, no desapego, advertindo-nos contra o "falso desapego" e incitando a um "desapego apaixonado" ou "indiferença apaixonada". Nesse *passio* não está a simples passividade daquele que sofre uma ação, mas a atividade de

[273] CHARDIN: *O fenômeno humano*, p.294.
[274] CHARDIN: *O meio divino*, p.61-63.
[275] HEIDEGGER: *Carta sobre o humanismo*, p.01 (cf. XLII).
[276] CHARDIN: *Mundo, homem e Deus*, p.178.
[277] Ibidem, p.222.

deixar-se na ação (diminuir nela até confundir-se com ela, quando então não mais se tem uma ação sendo efetuada por um sujeito, mas o sujeito em ação – cf. Zen: quando tenho fome, como, quando tenho sono, durmo) e a isto Chardin dá o nome de "divinização das passividades" (cf. Gálatas 2;20: já não sou eu quem vive, mas Cristo vive em mim).

"*Estar centrado sobre si mesmo*, diz Chardin, *é o privilégio do elemento na medida em que este, fechando-se para tudo o mais, chega a se constituir no antípoda do Todo. Seguindo em direção inversa, tendendo para o Coletivo e o Universal, o "ego" decresce e se anula*".[278] Não se trata, portanto, de um pessoal que alcança ou interage com o impessoal, mas de um hiper-pessoal, uma transcendência radical. Essa seria uma "*propriedade geral de toda Vida*", e se daria num tempo-espaço ao mesmo tempo imanente e transcendente ao qual Chardin denomina "meio místico" ou "meio divino"; com esse conceito, ele se afasta da noção de meio enquanto diferenciação a nível físico, biológico ou sociológico, apontando para um "*campo temporal energético e evolutivo*". Esse campo "*não se chama propriamente Deus, mas seu Reino. Ele não é: torna-se*",[279] – e, à idéia de "reino" enquanto campo espaço-temporal transcendental, Chardin ainda acrescenta a de um Deus "desantropomorfizado", compreendido enquanto "*amor-energia*".[280]

LXIX

Auto-indulgentemente, permito perdoar-me a "ousadia" desta articulação "teológica" amparado no seguinte raciocínio: de que se o próprio Chardin pretende ultrapassar o aspecto teológico e religioso de suas indagações, e se também Cage pretende ultrapassar o aspecto artístico e filosófico das suas, há aqui um possível campo comum que transcende as idéias de religião, arte, natureza, cultura etc., campo comum que também observamos em relação à sinergética de Fuller e às práticas Zen (e mesmo – por que não? – às filosofias de Heidegger e de Merleau-Ponty). Tanto as idéias de Fuller quanto as do Zen têm fortes implicações religiosas e/ou teológicas, e nem por

[278] CHARDIN: *O fenômeno humano*, p.294.
[279] CHARDIN: *O meio divino*, p.48.
[280] CHARDIN: *O fenômeno humano*, p.297-299.

isso pretendem se fazer passar por religião ou por teologia[281]. Temos no meio acadêmico (que é de onde eu, nesta tese, escrevo e para quem escrevo) certo "pudor" para com o religioso, pudor que às vezes se revela como receio, preconceito, respeito ou simples cuidado (daquilo que não posso falar, calo). Cage não escreve desde a academia (haja vista sua alcunha de *enfant terrible*), mas toma certos "cuidados" nos quais parece rondar a possibilidade ou virtualidade acadêmica (afinal, é no espaço acadêmico – Harvard! – que se dá sua famosa experiência na câmara anecóica, e é nesse mesmo espaço que Cage profere as conferências de *I-VI* – sem falar que é a Wesleyan University Press quem publica a maior parte de seus escritos). Por mais anárquico que ele se queira, Cage nunca pára de dialogar com as instituições; por mais que queira se afastar de Schönberg (enquanto figura paterna que encarna a Lei e a tradição), não cessa de fazer-lhe referência; e, por mais que critique a cultura, não pode não trabalhar a partir dela. Não pretendo mostrar um Cage religioso nem provar ou comprovar teorias de caráter espiritualista em sua obra; mas, mesmo sendo suas remissões às questões religiosas bastante parcimoniosas (com o que não estou considerando as incontáveis alusões ao Zen como religiosas), e mesmo que suas preocupações éticas não apontem necessariamente a esse tipo de compreensão, a ascese de suas práticas artísticas remete a um universo que, mesmo inconfessado, mantém estreitas ligações com o místico (uma mística sem Deus, mas ainda assim uma mística) e com o numinoso.

LXX

Cage não está interessado em obras, mas em processos. E esses processos não têm sentido sem a presença de pessoas – daí sua dimensão ética. Assim, seria possível ver em *4'33''* não uma duração silenciosa, mas um silêncio performático, no qual 'alguém se mostra em silêncio para o outro' - em 1961, o crítico Robert Ashley afirmou, referindo-se justamente a *4'33''*, que no pensamento de Cage o termo 'música' não mais faria referência a sons, levando, em última instância, "*à simples presença de pessoas*".[282]

Bem, *4'33''* é um caso isolado e radical, eu diria, no que se refere a peças silenciosas. Mesmo *0'00''* não tem a ver com ausência de sons, mas com entrega

[281] Cf. frase de Suzuki citada em XXX ("…*no Zen, Deus não é negado nem afirmado*").
[282] Apud NYMAN: Op. cit., p.11.

silenciosa à ação, ação essa que pode envolver e produzir toda espécie de som. Aliás, convém relembrar as indicações de performance de *0'00''* (cf. XXXVI): "*Numa situação provida com máxima amplificação (sem retorno* [feedback]*), performatizar uma ação disciplinada. 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).*" Três coisas que eu gostaria de ressaltar aqui: 1) quanto à proibição do 'musical': a máxima amplificação torna patente que toda ação produz som, e uma vez que Cage quer, entre outras coisas, nos fazer ouvir o corpo e o mundo, a ação de tocar uma peça 'musical' nos fecharia os ouvidos para todos esses outros sons (e seria, de certa forma, redundante); 2) na obrigação para com outros fica explícita a questão ética; 3) quanto a 'não prestar atenção à situação': trata-se da indiferença apaixonada, do deixar que se instaure um fluxo perceptivo - *awareness*.

Cage seguramente conhecia, das suas aulas com Suzuki, a importância do termo 'fluxo' nas práticas ligadas ao Zen. Suzuki conta, por exemplo, do conselho dado pelo mestre espadachim Takuan em se manter a mente sempre em estado de fluência, pois, diz ele, quando ela se detém em algum ponto isso significa que o fluxo está interrompido – o que, no caso do espadachim, pode significar a morte.[283] O interesse tende a fixar a atenção, e é preciso, portanto, desapegar-se desse interesse a fim de manter o fluxo. Provavelmente, a indicação dada por Cage em *0'00''* (de não se prestar atenção à situação) tem esse sentido (talvez essa indicação tivesse sido mais precisa com uma pequena alteração: não prestar *demasiada* atenção).

No fluxo de consciência perceptiva (ou *awareness*) há atenção, mas essa atenção não está centrada em alguma coisa; há a percepção do espaço, ou melhor, há um senso de espacialidade, mas esse senso permanece vago, difuso - não localizo objetos nesse espaço, apenas os sei ali, assim como sei a mim, ao mesmo tempo que esquecido de mim e do espaço que me circunda.

[283] SUZUKI: *Zen-Budismo e psicanálise*, p.30-31. Sobre o estado de fluxo (ou de fluência), ver também os trabalhos do psicólogo ítalo-húngaro radicado nos EUA Mihaly Csikszentmihalyi, que explora e aprofunda de maneira muito interessante o conceito de *flow* (*flow-experience*). Segundo ele, essa 'experiência de fluxo' caracteriza-se por uma completa entrega ao fazer, uma total imersão na atividade, onde desaparece (ou suspende-se) tanto a sensação de tempo quanto a sensação de um eu que executa a ação (sua pesquisa envolveu profissionais como cirurgiões, músicos, bailarinos, jogadores de xadrez e alpinistas).

Barthes, no capítulo 'A consciência' de *O neutro*, nos remete às experiências de Baudelaire com alucinógenos (ópio e haxixe), que Baudelaire assim descreve: "*É nesse período de embriaguez que se manifesta uma finura nova, uma acuidade superior em todos os sentidos. Olfato, visão, audição e tato participam também desse progresso. Os olhos visam o infinito. O ouvido percebe sons quase inapreensíveis no meio do mais amplo tumulto*"[284] [atentemos para as similaridades entre essa descrição e a que citamos de Thoreau]. Barthes nos chama a atenção para um "paradoxo revelador": que a consciência aguda surge em meio a uma consciência difusa, de onde passa a falar numa "*conciência aguda do difuso*" ou "*consciência de bruma*", e aponta para algumas semelhanças entre o que se poderia descrever como uma 'consciência expandida' (ou hiperconsciência, consciência excessiva) e a ação de alucinógenos: 1) desaparecimento do cotidiano e de seu fardo; 2) perda da especificidade de cada sentido: sinestesia; 3) todos os desejos são satisfeitos; 4) total sensibilidade: tornamo-nos tudo, não somos mais nada. Nessa sinestesia e nesse 'tornar-se tudo' há uma ambigüidade no sentido de que, ao mesmo tempo em que se experiencia uma transparência, experiencia-se também uma opacidade, ou uma opacidade da transparência; na hiperconsciência (ou hiperestesia) somos claros para nós mesmos, mas *sem verdade*.[285]

Nesse tipo de *awareness* somos nós mesmos (quase que em excesso, em transbordamento) e, ao mesmo tempo, ninguém - o Zen se refere a esse estado de consciência como *mushin* ou *munem* (chinês: *wu-hsin*): não-ego, não-identidade, estado de não-mente, estado de não-pensamento.[286] Tais conceitos não induzem, como poderia parecer, a qualquer tipo de inércia ou de inatividade: simplesmente caracterizam um modo da ação e da percepção, idéia que se encontra, por exemplo, na analogia feita por Dshuang-Tsé entre o espírito e o espelho: este não conduz às coisas nem vai ao seu encontro: responde-lhes sem as reter. Esse espelho Tao não tem, como observa ainda Barthes, o lado passivo e mecânico do espelho ocidental: há ação (responder), mas não apropriação (querer-agarrar).[287]

---

[284] Apud BARTHES: *O neutro*, p.203.
[285] Ibidem, p.205-208.
[286] SUZUKI: *A doutrina Zen da não-mente*, p.100.
[287] BARTHES: *O neutro*, p.374.

É esse tipo de ação sem apropriação, de desapego apaixonado, de desinteresse interessado, que está implícito no *não prestar atenção à situação* a que se refere Cage, e que pode conduzir a um 'deixar que os sons sejam eles mesmos': poética da impermanência e da não-posse.

LXXI

A noção de uma ação sem apropriação é talvez a noção mais fundamental no taoísmo, onde é denominada *Wu-Wei*: não-agir, não-fazer (às vezes também grafado como *Wei-Wu-Wei*: fazer o não-fazer), em oposição a *Yu-Wei* (que seria um fazer oriundo da vontade e da deliberação).[288] Não-agir faz referência, portanto, a algo intermediário entre agir e não agir, tema sobre o qual já nos detivemos ao comentar a noção de *Gelassenheit* em Heidegger (não é por acaso que tanto se fala da influência oriental sobre seu pensamento). *Wu-Wei*, como *Gelassenheit*, implica o passivo no ativo, o repouso no movimento, a ação indireta, o deixar-acontecer, a temporalidade de espera impregnante que se faz na contingência (resultando daí seu modo espontâneo).

Em *Wu-Wei* há uma atitude característica que é um 'não escolher'. Não se trata do não escolher com conotação de dúvida ou omissão, mas do espelho *Tao* ao qual nos referimos a pouco, em que há ação mas não apropriação (gosto muito da observação feita por Barthes a respeito de uma possível comparação entre *Wu-wei* e liberalismo, onde este se mostraria como um "*Wu-wei barato, não muito sólido*";[289] essa distinção é-nos importantíssima em relação a Cage, uma vez que suas idéias sobre liberdade podem, eventualmente, ser assim mal interpretadas).

Ao elogiar a não-escolha, Cage não tem em mente a passividade indiferente, mas a indiferença enquanto *modo ativo* da não-escolha (Vladimir Safatle vê nessa atitude de Cage um *estoicismo musical*, afirmando que em Cage "*a passividade da não-escolha, da não-estruturação de relações é assumida no interior de um programa estético onde a própria ação composicional só pode se afirmar negando-se enquanto ação orientada*

[288] LEE: *Gelassenheit und Wu-Wei – Nähe und Ferne zwischen dem späten Heidegger und dem Taoismus*, p.41.
[289] BARTHES: *O neutro*, p.367.

para fins"[290]). Assim como a não-escolha pode ser associada à noção de *Wu-wei*, também a associação com as noções de *apatia* e *ataraxia* são, de certo modo cabíveis – obviamente não no sentido (às vezes usado) de insensibilidade emocional, ausência de sentimentos, falta de energia ou de ânimo etc. Apatia significa, aqui (ainda nas palavras de Safatle), "*assumir um modo de relação de objeto baseado na indiferença e, por conseqüência, um modo de relação a si baseado na despersonalização e na destituição subjetiva. (...) Este estoicismo musical é, pois, posição através da qual o compor significa reconciliar com o curso do mundo através da ataraxia, da apatia e da suspensão do juízo estético*".[291]

Como já apontado (XXXIII e XXXIV), a indiferença não conduz (pelo menos no caso de Cage) a uma atituda a-crítica, mas a uma mudança no modo de consciência perceptiva – um modo de relação que pode ser descrito como repouso, quietude ou serenidade (*silere* / *Stille* / silêncio). É revelador que a última figura que Barthes analisa em *O neutro* seja a *Epokhé* (*epekhein*): suspensão, noção fundamental do ceticismo grego (e, mais tarde, do método fenomenológico). Trata-se de uma suspensão enquanto estado do pensamento em que "não negamos nem afirmamos nada" (Sexto Empírico). A *epokhé*, reforça Barthes, é uma suspensão *do juízo*, não da impressão, e "*propicia ataraxia, repouso*".[292]

Quando dizemos repouso, não é porque não há ação, mas porque há repouso na ação, isto é: a ação não busca seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação. Como não coloca o fim ou a meta fora da própria ação, não quer, não expecta: espera em si mesma, e nessa espera faz-se, descentra-se. Por não ser orientada para um fim, para uma "utilidade", essa ação também pode ser descrita como *ação inútil e necessária*, e tal ocupação assim caracterizada como *ocupação ou tarefa radical*.[293]

Na poética cageana do não-possuir deixa-se que os sons – assim como as pessoas – sejam eles mesmos; uma ocupação radical que envolve não distração, mas disciplina: a disciplina de manter-se distraído (consciência aguda do difuso). Ética e esteticamente distraído.

---

[290] SAFATLE: *Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage*, p.184.
[291] Ibidem, p.187.
[292] BARTHES: *O neutro*, p.413.
[293] FOGEL: Op. cit., p.47 e 49.

LXXII

À primeira vista, a expressão 'disciplina de manter-se distraído' parece não fazer muito sentido, já que o termo disciplina sugere, ao contrário de distração, antes firmeza, constância, concentração etc. Temos em *distractum* a idéia de "tração contrária": fazer ir a direções opostas, separar, dividir, desviar, desencaminhar, extraviar. Não é à toa que, em geral, os distraídos se perdem, e é justamente essa a idéia aqui: um campo de indeterminação no qual você não somente fica perdido, como é encorajado a permanecer perdido[294] - ou, como diz Cage, "*indo em diferentes direções, a gente consegue, em vez de separação, um sentido de espaço*".[295] E é aí que entra a disciplina: permanecer no fluxo de *awareness*, permanecer com a consciência aguda do difuso - o termo 'difuso' mostrando bem essa consciência que não se detém num ponto, mas antes 'se perde' no todo, se con-funde com/na *Gestalt*. Tal *awareness* não se mostra como uma ocupação no sentido de ocupar-se de algo específico (não se trata de um *contractum*, mas de um *distractum*), mas como um abrir-se a uma não-especificidade.

"Manter-se distraído" impõe a disciplina de não se apegar e de permanecer em fluxo, o que não resulta tarefa fácil uma vez que a tentação, quase sempre, é a de apegar-se, interrompendo assim esse fluxo (ou: saindo de *0'00''*). A "ascese" cageana procura uma disciplina que permita manter o fluxo de *awareness*, manter a consciência aguda do difuso. Nessa percepção "difusa", arte e vida se misturam indistintamente – e com isso voltamos à premissa fundamental de Cage: *a não separação entre vida e arte* (afinal, "*não se pára de viver enquanto se está ocupado fazendo arte*"[296]).

Cage, no entanto, não pretende sugerir algo como "vida enquanto arte" nem tampouco um esteticismo da vida diária; "*se eu quisesse "vida como arte" estaria me*

---

[294] NYMAN: Op. cit., p.06. Em relação ao 'perder-se', cf. também Clarice Lispector: "É *difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. (...) Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida*" (*Um sopro de vida*, p.10); "*Não sei o que fazer do que vivi. (...) A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade*. (...) *Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de 'uma verdade'*" (*A paixão segundo GH*, p.9-10).
[295] CAGE: *Diary* (1965). In *A year from Monday*, p.12.
[296] CAGE: *Lecture on something* (1959). In *Silence*, p.139.

arriscando a cair no esteticismo, pois daria a impressão de que eu quereria direcionar para uma determinada concepção de vida. Parece-me que a música – pelo meno como eu a vejo – não nos obriga a nada. Ela pode modificar efetivamente nosso modo de perspectiva ao incitar a que vejamos tudo à nossa volta como arte. Mas esse não é o objetivo. Sons não têm objetivo! Eles são, e nada mais. Eles vivem. Música é a vida dos sons, essa participação dos sons na vida, o que pode se desenvolver, inesperadamente, em uma participação da vida nos sons. A música, por si só, não nos compromete com nada".[297] E, assim como não é um esteticismo, sua proposta também não é uma "filosofia da vida": "*Nada escapa mais às filosofias da vida que a própria vida! Não, não estou nessa situação de me aliar a tais filosofias. Um ser sem vida possui tanta vida quanto um ser vivo. Um som vive*".[298]

No "não-comprometimento" encontramos relação com o dizer-sim e com a não-posse (é na *Conferência sobre o Compromisso* que Cage afirma que a questão não é "*quanto você vai extrair dele nem é quanto você vai inverter nele, mas quão imediatamente você vai dizer Sim a qualquer imprevisibilidade, mesmo quando o que acontece parece não ter relação com o que se pensou que era o compromisso da gente*"[299]), modo de ação que instaura o deixar-se permanecer em fluxo.

Trata-se do mesmo espírito de desapego descrito pelo Zen, que recomenda: "*não permaneças onde vive o Buda, pois se ali tomares assento, aparecerão chifres demoníacos sobre tua cabeça; apressa-te também ao passar lá onde Buda não vive, pois, não o fazendo, crescerão teus pecados em mais três metros*".[300] Encontro sem identificação (ou, como o espelho Tao, resposta sem posse, sem apego). A fim de não interromper o fluxo de *awareness*, é preciso habitar esse lugar que não é um lugar, mas passagem (habitá-lo no sentido de ali permanecer corresponderia, nessa imagem budista, ao "tornar-se demônio" – e, se os pecados crescem em "três metros", é porque se adentrou o campo da *res extensa* e da objetualidade). Assim, permanecer em fluxo significa: impermanência.

---

[297] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.96.
[298] Ibidem, p.97.
[299] CAGE: *Lecture on Commitment* (1961). In *A year from Monday*, p.113.
[300] Apud HISAMATSU: *Die Fülle des Nichts*, p.49.

Quando Cage critica a arte e as obras de arte, ele na verdade está dizendo: não se deixe capturar pela arte, não se deixe estagnar na obra, não se deixe identificar nem mesmo com o belo (veja a beleza, mas não pare: continue). Em entrevista com Joan Retallack, Cage comenta da beleza de algumas obras de Schwitters, e de como, desafortunadamente, elas permaneceram belas, ao que ela lhe pergunta "*por que é desafortunado que tenham permanecido belas?*"; "*porque* - responde Cage - *você é capturado na arte... de tal forma que você fica com ela ao invés de trazer você mesmo para fora, para sua vida. E se você fica nela* [na arte]*, bem, temos todo tipo de expressão para isso – torna-se algo que você vai querer possuir*".[301] A atitude é a inversa da de Fausto quando este diz "*Verweile, Augenblick, Du bist so schön*" ("*Demorai, instante, tu és tão belo*"[302]): Cage busca, naquilo em vias de fazer-se, o impermanente, o que não se demora. Uma temporalidade que não se demora significa: que se demora mas não se fixa (ou: há espera, mas nessa espera há nascimento, autopoiese, pregnância), se extende mas não se substancializa. "*Eu apenas percebo o que acontece. Em geral, refiro-me a isso como uma 'continuidade da descontinuidade'. Eu queria evitar o aspecto melódico, pois, tão logo existe uma melodia, há um querer e um desejo de tornar os sons manejáveis ao querer. Mesmo assim, não rejeito a melodia. Eu até mesmo a rejeito ainda menos quando ela se produz a si mesma. Ela não deve, entretanto, ser conduzida com um sentido de obrigatoriedade. Não quero obrigar os sons a que me sigam*".[303]

Essa frase atesta que Cage não é, afinal, anti-melódico: ele apenas não quer tornar-se escravo/senhor do pensamento melódico e melodizante (e, da mesma forma, do pensamento sintático e "sintaxizante" – "*quando ouço sintaxe, ouço pés marchando*"[304]). Ao não querer que os sons o sigam, Cage não se apropria deles; o acontecimento pode ser apropriador, mas não há apropriação *para si*.

---

[301] CAGE/RETALLACK: *Musicage*, p.103-104.
[302] GOETHE: *Faust*, p.167.
[303] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.96.
[304] Cage, citando Norman Brown. Cf. CAGE: *Empty Words*, p.11; cf. PERLOFF: *The poetics of indeterminacy*, p.336-339.

LXXIII

Daniel Charles: *"Você se propõe a musicar a linguagem; você quer que a linguagem seja ouvida como música";* Cage*: "Espero deixar as palavras existirem, assim como tentei deixar os sons existirem*".[305]

Cage explora o "deixar as palavras existirem", por exemplo, em passagens como esta, de *Empty Words*[306]:

ie tha h bath
i c r t t l m rdt et shgg
o no d na

s n i
er t s *p* rt oo s
spwlae sbr

Apesar das possíveis remissões e aproximações (bem como das claras influências), a proposta de Cage não é a do *Finnegans Wake*, nem tampouco a dos poemas 'sonoristas', 'barulhistas' ou 'abstratos' do Dadá de Ball e Tzara – como, por exemplo, no "*O Gadji Beri Bimba*" [307] deste último:

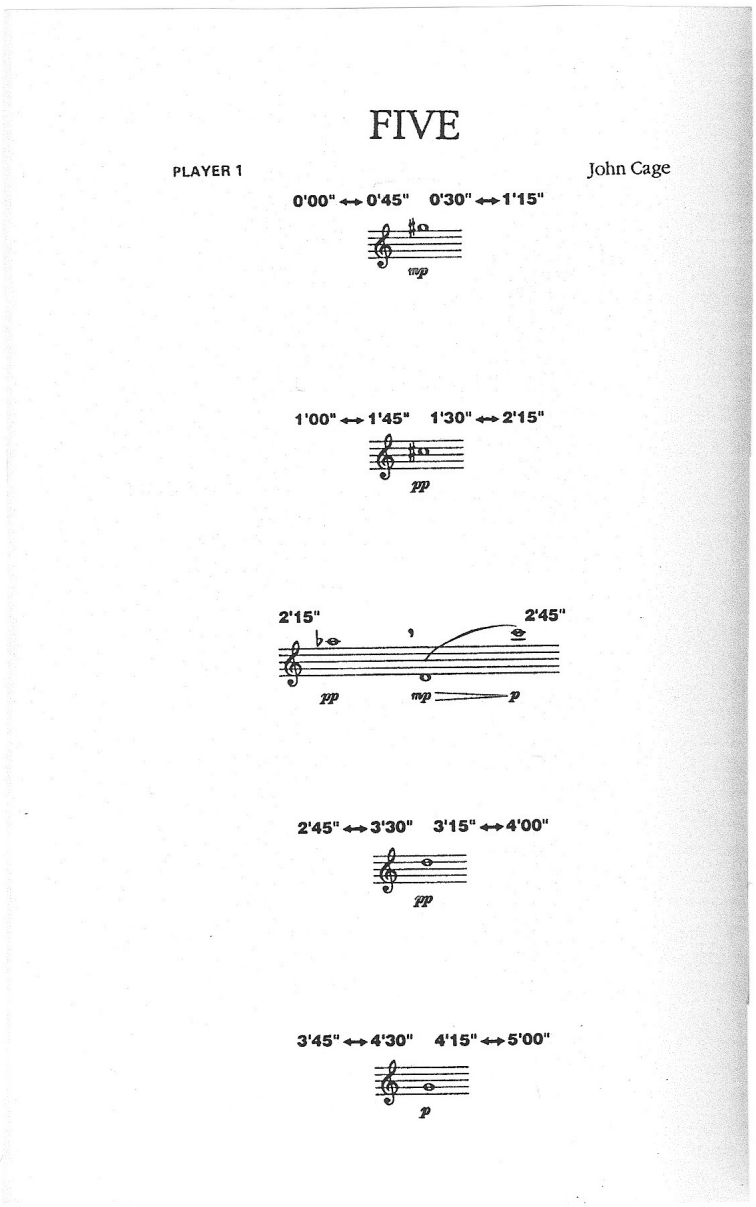
gadji beri bimba glandridi laula lonni dacori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa
laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula loni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gliglia wowolimai
bin beri ban
o katolominal rhinozerossola hosamen laulitalomini
hoooo gadjama
rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala looooo...

[305] CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.151.
[306] CAGE: *Empty Words* (1974). In *Empty Words*, p.66.
[307] In RICHTER: *Dadá: arte e anti-arte*, p.83.

Neste exemplo, Tzara evoca efeitos sonoros e rítmicos com uma intenção musical bastante evidente, enquanto no exemplo Cage dissolve essa intenção musical para redescobrir o musical a partir de cada fonema; Tzara, apesar do aparente não-sentido, incorpora o ruído a uma idéia de sintaxe, enquanto Cage invoca a sonoridade para além/aquém dessa sintaxe (ele não quer que os sons "o sigam").

Vista por esse aspecto, a questão estaria, ao menos num primeiro momento, no evitar o melodismo e a sintaxe. Mas, mesmo com grandes espaçamentos, a percepção tende a frustrar esse desejo de evitar melodia e sintaxe – como podemos constatar em *Five*[308]:

[308] In KOSTELANETZ: *John Cage Writer*, p.226.



Nesta peça, os sons são espaçados de forma a obter quase como que “ilhas sonoras” (idéia que remonta à melodia de timbres de Webern). A memória os retém e os relaciona, de onde o sol sustenido forma com o dó sustenido uma quinta justa; quando

volta então ao som enarmônico[309], o lá bemol indicando que esse sol sustenido já não é o mesmo som mas mantém com o anterior ainda uma relação próxima (senão, não haveria o porque de se chamar a atenção para isso com a notação da enarmonia). Ao passar, então, do lá bemol ao ré, temos uma grande "dissonância"[310] (um trítono separado por mais de uma oitava), e que conduz por sua vez a um dó natural (separado por quase duas oitavas em direção oposta ao movimento descendente anterior), que soa como uma sétima maior (outra "dissonância") para quem ainda guarda no ouvido o primeiro dó sustenido. E a música "conclui" com outra quinta justa entre ré e sol, retornando à primeira relação intervalar do início, mas um tom acima, formando assim uma espécie de referência à forma *Lied* (ABA), uma das formas mais utilizadas na história da música (e mesmo brincando com a idéia de reexposição na forma sonata).

Ou seja: 1) mesmo espaçados/isolados/separados/desmembrados, esses sons remetem a um pensamento melódico; 2) a escolha e disposição das notas (onde se priorizam dissonâncias e intervalos relativamente grandes) evocam uma sonoridade muito típica do serialismo e do dodecafonismo – Schönberg, Webern, Boulez; 3) a alternância entre as direções e compensações de movimento intervalar (ascendentes e descendentes) está totalmente inserida na tradição do contraponto (tradição que remonta a Palestrina). Após chamar a atenção para esses pontos, acredito que *Five* (e – por que não – também a passagem citada de *Empty Words*) não rompe nem com o pensamento melódico e nem com a tradição musical (onde o próprio romper já seria uma idéia particular dessa tradição). Ao "deixar as palavras existirem assim como os sons existem", Cage não pretende que troquemos sintaxe por melodismo, de onde estaríamos, com o acréscimo do elemento "musical", apenas disfarçando e mascarando a mesma problemática; o que Cage pretende é chamar nossa atenção para o caráter

[309] Sons enarmônicos são sons que são notados/escritos de forma diferente mas soam iguais, como no exemplo dado entre sol sustenido e lá bemol (porém: apesar de idênticos na afinação temperada – localizam-se na mesma tecla no piano, por exemplo –, se diferenciam na afinação "natural", de forma que um bom violinista tende a tocar o lá bemol levemente mais baixo (mais grave) que o sol sustenido).

[310] O termo *dissonância* não tem, a princípio, muito cabimento na obra de Cage, posto que este já parte do princípio da emancipação da dissonância (a aceitação do ruído dissolve a oposição entre sons consonantes e dissonantes, entre som e tom, entre sons "agradáveis" e "desagradáveis"). Entretanto, suas opções melódicas - como mostro rapidamente neste exemplo - indicam que há, sim, uma orientação estética a partir da qual Cage evita as consonâncias consagradas da tradição musical, o que o reaproxima de outras vanguardas da primeira metade do século XX.

temporal da experiência literária e da experiência musical, para o modo perceptivo (*0’00’’*) que dessa temporalidade decorre e de onde se origina.

LXXIV

Olhando para a partitura de *Five* e para o trecho de *Empty Words*, parece-nos evidente a preocupação de Cage com o silêncio: espaços em branco, lacunas, poros, tempos de espera, tempos de decaimento etc. Porém, acredito que onde mais se evidencia esse silêncio não esteja aí, mas, no caso de *Five*, na indicação dos tempos: a primeira nota deve soar em algum momento *entre 0’00’’←→0’45’’* e *0’30’’←→1’15’’*, quando já então teve início a próxima nota. Tal notação poderia ter sido facilitada, por exemplo, se Cage tivesse simplesmente indicado que a nota deve soar aproximadamente entre 0’30’’ e 1’00’’. A notação que ele escolheu evidencia não uma duração, mas os fenômenos de *passagem* e de *pregnância*: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatar na direção de uma germinação do que vai ter sido, imbricação de inatualidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo. O silêncio está nessas flechas com sentidos contrários (cuja bidimensionalidade, porém, tem a desvantagem de linearizar o sentido dessa passagem temporal e assim viciar nossa compreensão do “turbilhão” temporal – mais acertado teria sido uma infinidade de flechas em todas as direções possíveis, imagináveis e inimagináveis, caracterizando o quiasma e as interseções entre as inúmeras *Gestalten*). Quando digo que “o silêncio está”, parece que o estou localizando; não. Silêncio é modo, e, enquanto tal, não-localizável - modo que se inscreve enquanto dimensão, verticalidade, aura. Mais que um modo “perceptivo” e “temporal”, prefiro ver nesse silêncio o imperceptivo, o intemporal (o imperceptivo como a transcendência do perceptivo, o intemporal como a transcendência do temporal). Ao deixar-me (permitir-me, dizer-sim) arrebatar por esse modo específico de percepção (que se abre ao não-específico → *awareness*), cria-se um fluxo imperceptivo no qual os diferentes momentos no/do tempo se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade difusa e aberta. Fluxo imperceptivo e multiplicidade difusa nos quais Eu e Outro se suspendem/neutralizam enquanto em-sis e para-sis e se revelam como passagem: não mais inter-**subjetividade** (subjetividade/ser como figura, tempo como fundo), mas **inter**-subjetividade (tempo como figura, subjetividade/ser como fundo). 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 (rastro, 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".

LXXV

Não sei se a expressão "modo silencioso" é a mais apropriada para descrever esse silêncio – remete demasiadamente, creio, a uma imagem de *tacet*, de calar, de silenciamento no sentido de negação ou repressão do sonoro. Poderíamos talvez dizer "modo do silêncio", ou, melhor ainda: tirar o artigo definido (d**'o'**) para indicar que não se trata de um algo substancial, dizendo então "modo d**e** silêncio". Sutilezas talvez excessivas, mas que nos orientam contra possíveis mal-entendidos.

Esse modo certamente não é privilégio das vanguardas artísticas, e não entra em conflito nem com tradição nem com cultura. É certo que esse silêncio introduz algo de não-cultural ou incultural, razão pela qual muitos (entre eles o "primeiro" Cage) pretenderam ultrapassar a cultura, quando não negá-la ou repudiá-la (a arte, aponta Barthes, parece estar sempre comprometida histórica e socialmente, daí o esforço de certos artistas por destruí-la ou, ao menos, neutralizá-la). Segundo Barthes[311], o artista tende a escolher entre três formas para fazer isso: 1) ele pode passar a um outro significante: se é escritor, tornar-se músico ou pintor, se é pintor, tornar-se escritor ou músico; 2) ele pode despedir a escritura e submeter-se à escrevinhação, tornando-se douto, teórico intelectual e nunca mais falar senão de um lugar moral, limpo de toda sensualidade da linguagem; 3) e pode, enfim, simplesmente parar de escrever, mudar de profissão, de desejo (Duchamp, por exemplo). Aparentemente, Cage se encaixaria no primeiro grupo, não fosse que Cage (digo eu) não troca um significante por outro: ele os funde (cf. LI).

[311] BARTHES: *O prazer do texto*, p.64.

Excetuando algumas falas mais exaltadas de juventude, Cage não se propõe a "silenciar" a cultura; assim como ele sugere "*não apagar o relógio, mas eliminar a forma como nós o usamos*"[312], da mesma forma pretende que não "usemos" a cultura como se ela fosse algo de que pudéssemos simplesmente dispor. O silêncio – ou modo de silêncio – surge então como modo privilegiado na atualização desse processo de "transformação": não transformação de algo em outra coisa, mas passagem contínua, fluxo, atualização fundada no inatual – de que não dispomos (e, assim como não disponho do inatual, também não disponho do incultural).

Para falar desse "incultural", gostaria de comentar a interessante distinção que faz Barthes entre o que ele denomina *textos de prazer* e *textos de gozo* (ou textos de fruição – *jouissance*). O texto de prazer é aquele que vem da cultura, não rompe com ela: um prazer que pode ser *dito* (e, portanto, criticado) → clássicos: quanto mais cultura houver, maior e mais diverso será o prazer; delicadeza, euforia, domínio, segurança, arte de viver etc. Já o texto de gozo é indizível, inter-dito (diz-se entre linhas): põe em estado de perda, desconforta (eventualmente enfada[313]), faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. O texto de gozo traz o prazer em porções, a língua em porções, a cultura em porções - um texto "perverso" pelo fato de estar sempre fora de qualquer finalidade imaginável (mesmo a do prazer). "*Entretanto*", diz Barthes, "*a perversão não basta para definir o gozo: é o extremo da perversão que o define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível*".[314]

Associando o prazer ao cultural e o gozo ao incultural, Barthes descreve um "jogo contraditório" (e "erótico") entre ambos, uma duplicidade que deixa exposta uma fenda, um corte; "*nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de*

[312] CAGE: *Rhythm, etc*. (1961), In *A year from Monday*, p.129.
[313] Cf. desinteresse, apatia, ataraxia.
[314] Ibidem, p.62.

uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza".[315]

O sujeito que mantém esses dois textos em seu campo é, assim, um sujeito anacrônico, pois participa simultaneamente de toda cultura e da destruição dessa cultura: "*ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é o seu gozo). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso*".[316] Essa "dupla clivagem" é descrita por Barthes também em relação ao prazer textual, onde fala numa *escritura em voz alta* ou *escritura vocal* na qual se encontra um "*misto erótico de timbre e de linguagem*". Essa escritura em voz alta "*não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de gozo) são os incidentes pulsionais, a carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem*".[317]

Em tal perspectiva, parece-me ser evidente que Cage privilegia os textos de gozo, da incultura que surge no âmbito da cultura (afinal, sem cultura não haveria sequer o transgredi-la). É importante que se saliente, porém, que não se trata de isto ou aquilo, nem da busca e do encontro de uma "verdade" ou de um "saber"; na experiência do silêncio não há a experiência da natureza ou da cultura, mas a experiência de um neutro, de um intermediário entre ambas.[318]

LXXVI

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 elogiado por Cage. Ele, porém, não faz desse

---

[315] Ibidem, p.12.
[316] Ibidem, p.21.
[317] Ibidem, p.78.
[318] Cf. ZIZEK: "*Uma descoberta psicanalítica crucial, mas muito difícil de engolir, é que a dimensão última de nossa experiência não é a dimensão da verdade; (...) no nível mais radical da subjetividade e da experiência, há um momento inicial de loucura: as dimensões de gozo, de negatividade, de pulsão de morte e assim por diante, mas não a dimensão da verdade. (...) O que me interessa muito, já no idealismo alemão, é a idéia de que, com a negatividade (pulsão de morte), não há natureza nem cultura, mas algo intermediário*" (*Arriscar o impossível*, p.82-83).

silêncio um projeto – afinal, esse silêncio é inter-dito e só pode ser vivenciado *no trajeto* enquanto modo, enquanto dimensão.

Para encerrar este trabalho, gostaria de trazer uma imagem muito cara ao Zen e que, acredito, ilustra e "resume" a proposta de Cage: a história do guardador de bois (mais conhecida como *As dez figuras do apascentar do boi*), que remonta à antiga China e é atribuída ao mestre Tjing-dju (que a teria criado por volta de 1050). As dez ilustrações são de Shuhbun, monge budista do templo Shohkoku em Kyoto, que as teria pintado em 1454 – as primeiras ilustrações dessa história datam de 1150, ao passo que o texto foi sendo elaborado ao longo de várias gerações.[319]

1. A procura pelo boi

Para que o procurar? Nunca antes se deu falta desse boi. Aconteceu, entretanto, do guardador se distanciar de si mesmo: para tanto, seu boi já se lhe tornara estranho e se perdera em meio ao longínquo empoeirado. As montanhas nas quais vive vão ficando mais e mais para trás. Inadvertidamente, o guardador se encontra entre descaminhos e encruzilhadas. Ânsia por ganhos e temor por perdas queimam-no como brasas, e suas opiniões sobre certo e errado projetam-se como adagas.

Abandonado nas selvas sem fim caminha o guardador através do mato alto, procurando por seu boi.
Ao longe corre o rio e se elevam as montanhas, e sempre mais ao fundo levam as trilhas.
O corpo morto de cansaço e o coração carregado de desespero, o guardador não encontra nada que o guie.
Ao cair da noite, ouve as cigarras cantando sobre o ácer.

Voltado apenas para fora procura ansiosamente o guardador com todas as suas forças.
Logo vão dar seus pés em fundos e lamacentos pântanos, mas ele nem nota.
Quantas vezes ele em vão não cantou, entre as gramíneas perfumadas e o sol poente,
Hsing-feng, o canto dos pastores?

Nesse início não há rastros. Quem poderia assim algo procurar?
Perdido, adentra ele o lugar profundo repleto de névoas e trepadeiras.
Pensa no aconchego do lar e em como terá o boi pelo nariz –
Mas, ao mesmo tempo, seu canto soa desolado por sob as árvores e junto aos riachos.

[319] Reporto-me aqui à tradução para o alemão feita por Kôichi Tsujimura e Hartmut Buchner. As ilustrações foram extraídas da publicação oficial do museu em Kyoto onde se encontram os originais – *Art treasures from Shokoku-ji, Kinkaku-ji and Ginkaku Temple*.

50 十牛図　伝周文筆

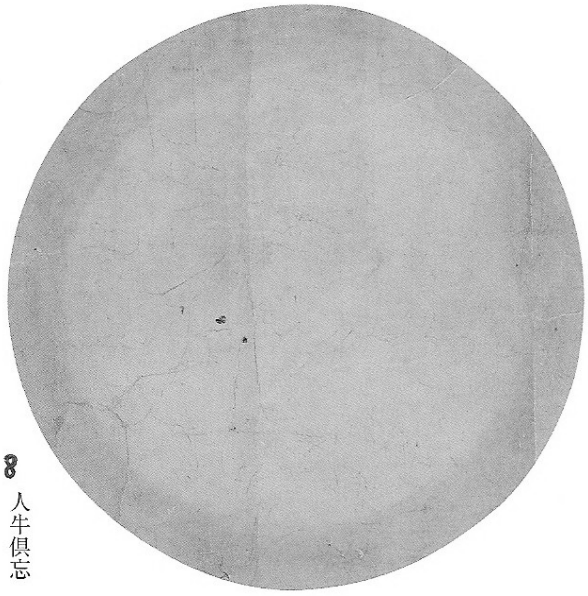
1 尋牛

2 見跡

4 得牛

3 見牛

5 牧牛



8 人牛俱忘

6 騎牛帰家

9 返本還源

7 忘牛存人

10 入鄽垂手

2. O encontrar dos rastros do boi

A leitura dos sutras e a audição dos ensinamentos levaram o guardador a ter uma noção do sentido da verdade. Agora compreende que todas as coisas, por mais diversas que sejam, são feitas da mesma matéria, e que a essência de cada coisa não é diferente da sua própria essência. Apesar disso, não consegue ainda distinguir entre o genuíno e o não-genuíno, muito menos entre o verdadeiro e o não-verdadeiro. Ainda não pode adentrar os portões. Por isso, por enquanto só é possível dizer que ele encontrou os rastros.

Por sob as árvores e às margens das águas
Estão as pegadas por toda parte espalhadas.
Terá o guardador encontrado o caminho em meio à mata densa e perfumada?
Mas não importa o quão longe vá o boi nas mais recônditas montanhas,
Assoma ainda seu nariz no amplo céu, de forma que não consegue se esconder.

Entre árvores ressequidas e rochas dividem-se os caminhos.
Como num ninho de pássaros, ele circula nas pequenas cavernas.
É ele dono de seu próprio errar? Enquanto seus pés tentam seguir as pegadas do boi
Passa o boi por ele, não se deixando apreender.

Muitos são os que procuram pelo boi, mas poucos foram os que já o viram.
Ao norte das montanhas ou ao sul: acaso lá o encontrou o guardador?
O caminho entre o claro e o escuro, sobre o qual tudo vem e passa;
Se encontrar o guardador esse caminho, não mais haverá aflição.

3. O primeiro vislumbre do boi

No momento em que o guardador ouve a voz, salta de súbito para trás e vislumbra sua fonte. Os sentidos titubeantes se encontram e acalmam na serena correspondência. Desvelado perscruta o boi em sua totalidade toda ação do guardador. Ele se faz presente de forma análoga à do sal na água do mar ou à liga na tinta do pintor. Quando o guardador abre bem os olhos e observa, não contempla nada senão ele mesmo.

De repente ressoa a clara voz do rouxinol lá nos altos cumes.
O sol brilha quente, suave sopra o vento, às margens do rio verdejam arbustos.
Não há mais lugar no qual o boi possa se esconder.
Tão bela sua adorável figura com os chifres imponentes, que nenhum pintor jamais deu conta.

Contornos e voz do boi foram ouvidos e vislumbrados.
A partir daquele momento mestre Dsai-sung, o pintor do boi, ficou maravilhado.
Seu quadro vai do tronco até o rabo como o boi do coração.
Porém, ao comprovar-se com maior exatidão, percebe-se que não está ainda acabado.

Direto no nariz do boi se choca o rosto do guardador.
Agora não mais precisa deixar-se guiar pelos mugidos.
Nem branco nem azul é o boi.
Silenciosamente aquiesce com a cabeça o guardador e permite-se um riso baixinho.
Para tão adorável paisagem não há pincel nem lápis.

4. O agarrar do boi

Hoje ele encontrou pela primeira vez o boi, que por longo tempo permanecera oculto nos campos selvagens. Entretanto, o hábito e o gosto por esse mundo selvagem ainda o atraem fortemente, tornando difícil segurá-lo. O boi ainda não conseguiu libertar-se da

saudade das gramíneas aromáticas. Ainda impera nele uma fúria obstinada e teimosa, e animalidade selvagem o domina. Se o guardador quiser trazê-lo a uma verdadeira docilidade, então será necessário domesticá-lo com firmeza e chicote.

Com enorme esforço o guardador conseguiu agarrá-lo.
Porque o boi tem ainda tendências rebeldes e raivosas,
Ora se precipita para as montanhas,
Ora vagueia em sítios profundos de névoas e nuvens e lá tenta se ocultar.

Segure com mais força as rédeas, não deixe o boi escapar!
Ainda há muitos dissabores a serem transpostos.
Mesmo quando o guardador o pega pelo nariz e o puxa pelo freio
O boi insiste em se virar e tentar novamente regressar às selvas.

Lá onde os perfumados arbustos o céu alcançam conseguiu o guardador prender o boi.
Do freio no nariz do boi não pode ainda tirar a mão.
O caminho de volta a casa já se lhe afigura com clareza –
Porém, ainda precisa se deter muitas vezes com o boi ao rio azul e à montanha verde.

5. O domar do boi

Aparece um pensamento, por menor que seja, e logo outro e mais outro surgem numa sucessão infinita. No despertar torna-se verdadeiro, no errar, falso. Todo existente que nos circunda não é por si mesmo, mas acontece unicamente a partir do coração original. Segure firma as rédeas e não se permita vacilar.

Das rédeas e do chicote não deve o guardador descuidar nem por um momento.
Senão, o boi dispara a passos velozes em meio à poeira.
Porém, se o boi for pacientemente apaziguado e trazido à docilidade,
Seguirá por si próprio o guardador, sem ferros nem correntes.

Logo descansa o boi nos cimos da montanha na floresta e lá aproveita o dia.
Logo vai então pela estrada movimentada e fica sujo com a poeira levantada pelos cavalos.
Nunca come da comida de outros prados.
Ir e vir – não dá trabalho ao guardador. Calmamente o boi o puxa.

Em paciente domesticação o boi se acostuma ao guardador e fica dócil.
Mesmo quando vai parar na poeira, esta já não consegue sujá-lo.
Mansidão progressiva. Da queda repentina consegue o guardador todo seu tesouro.
Sob as árvores se deparam as pessoas com seu poderoso sorriso.

6. A volta para casa sobre o dorso do boi

A luta já passou. Também ganho e perda foram reduzidos a nada. O guardador cantarola melodias rústicas dos lenhadores e toca em sua flauta os cantos simples das crianças da aldeia. Montado no boi, contempla serenamente o céu azul. Se alguém o chama, ele não se virar para olhar. Se alguém o puxa pela manga, não consegue pará-lo.

O guardador volta para casa nas costas do boi, relaxado e tranqüilo.
Ao longe, através da bruma da tarde, soa o canto de uma flauta.
Compasso atrás de compasso e verso atrás de verso ressoa o humor ilimitado do guardador.
E, se alguém ouve seu canto, não precisa nem dizer o quão satisfeito está o guardador.

Ele aponta com a mão o campo à sua frente junto ao dique: lá já se vislumbra seu lar.
Da poeira e da névoa surge ele, soprando suavemente sua flauta de madeira.

Subitamente transforma-se a música numa canção de regresso ao lar.
Quem ouve essa canção, já não acha mais tão belas as adoráveis composições de Mestre Bai-yas.

Sentado invertido sobre o boi, ele retorna de coração leve à sua casa.
Com indumentária simples de palha e bambu, continua seu caminho na névoa noturna.
Passo a passo. O vento fresco sopra suave e quieto.
O boi não lança nenhum olhar ao pasto enfadonho.

7. O boi está esquecido, o guardador permanece

Não há dois Dharma. Apenas temporariamente o boi é colocado como guia. Ele é como uma armadilha, que não se faz mais necessária depois que se apanhou um coelho, ou como uma rede, que se torna inútil depois que se pegou um peixe. Como o ouro separado do minério, como a lua que atravessa as nuvens, brilha uma luz especial, já desde antes do dia do nascimento do mundo.

Já retornou o guardador à sua casa, montado nas costas do boi.
Não há mais boi. Sozinho senta-se o guardador, preguiçoso e tranqüilo.
Calmamente cochila ainda, pois que o sol abrasador já alto no céu se encontra.
Jogados sob o teto de palha jazem inúteis o chicote e o laço.

Apesar do guardador ter buscado o boi nas montanhas,
Este não pode mais ser visto no estábulo.
As provisões de forragem e a cerca de bambu tornaram-se inúteis.
Cantando e dançando vive serenamente o guardador, a nada mais preso.
Entre céu e terra, torna-se seu próprio senhor.

Retornou ao lar o guardador: agora seu lar está em toda parte.
Estando coisa e eu totalmente esquecidos, a serenidade reina o dia todo.
Acredite na culminação da "entrada no mistério profundo".
Em tal culminação uma pessoa não mais pertence ao mundo dos homens.

8. O perfeito esquecimento de boi e guardador[320]

Todos os anseios mundanos se desvaneceram, e também todo o sentido do sagrado esvaziou-se sem deixar rastros. Não permaneça aprazado no lugar no qual Buddha vive. Passe também rapidamente pelo lugar onde Buddha não vive. Se conseguir passar por ambos sem ficar retido em nenhum, seu interior não será vislumbrado nem mesmo pelo Buddha dos mil olhos.

Chicote e laço, boi e guardador tornaram-se Nada.
No vasto céu azul não alcança uma só palavra que possa medi-lo ou descrevê-lo.
Como poderia a neve sobre uma chama avermelhada permanecer?
Somente quando alguém acede a tal lugar
É que pode corresponder aos antigos mestres.

---

[320] Cf. *O livro da consciência e da vida*, importante tratado alquímico escrito em 1794 pelo monge chinês Liu Hua Yang, onde este descreve o que seria o último estágio do desenvolvimento espiritual (ilustrando-o, à semelhança da oitava imagem do guardador de bois, com uma circunferência vazia): "*Sem devir, sem porvir, / Sem passado, sem futuro. / Um raio de luz envolve o mundo do espírito: / Esquece-se de si mesmo, pura e simplesmente, poderoso e vazio. / O vazio é iluminado pelo brilho do coração do céu. / A água do mar é um espelho e reflete sobre sua superfície a lua. / As nuvens se desvanecem na imensidão azul. / As montanhas brilham claras. / A consciência se dissipa na contemplação. / O disco da lua, solitário, repousa*" (YANG, citado em WILHELM/JUNG: *Geheimnis der Goldenen Blüte – das Buch von Bewusstsein und Leben*, 1994, p.158).

Pena! Até agora ele queria salvar o mundo todo.
Surpresa! Não há mais mundo para salvar.
Antecedentes e conseqüentes: ambos não mais existem.
Enigma: quem pode herdar tal verdade, e quem herdá-la?

Com um único golpe despedaça-se o céu.
O sagrado e o mundano desaparecem sem deixar rastro.
No inencontrável termina o caminho.
À entrada do templo brilha a lua e sopra o vento.
Toda água de todos os rios deságua no grande oceano.

9. De volta à essência e à origem

Desde o princípio é puro, e não há poeira. Lá se observa a aurora e o poente dos entes e se vive na serenidade reunidora do não-fazer. Ele não se deixa enganar pelas falsas imagens mundanas e não tem mais necessidade de treino. Azuis correm as águas, verdes erguem-se as montanhas. Ele senta-se consigo mesmo e contempla a mutação incessante de todas as coisas.

Tendo retornado à origem e à fonte, o guardador tudo consumou.
Nada melhor que, repentinamente, estar como que cego e surdo.
Sentado em sua cabana, não vê nada lá fora.
Sem limites flui o rio, como flui;
Vermelha floresce a flor, como floresce.

Nunca decai essa ação miraculosa nos méritos de ser e nada.
Para o que ele vê e ouve, não mais precisa de surdez nem de cegueira.
Ontem voou o corvo dourado em direção ao mar.
Hoje brilha o anel fulgurante do alvorecer como outrora.

O guardador já desperdiçou toda a força de seu coração
E percorreu até o fim todos os caminhos.
Mesmo o mais claro despertar não ultrapassa surdez e cegueira.
Sob as sandálias de corda acaba o caminho, pelo qual um dia veio.
Nenhum pássaro canta. Flores vermelhas florescem na relva adorável.

10. O adentrar na praça do mercado com mãos abertas

O portão está seguramente trancado e mesmo o mais sábio dos santos não pode vê-lo. Seu panorama mental desapareceu por fim. Segue seu próprio caminho, permitindo-se desviar dos passos dos antigos sábios. Carregando uma cabaça, passeia pelo mercado; apoiado em seu bordão, volta para casa. Aqui e ali visita estalajadeiros e peixeiros, ajudando os ébrios a que se deixem despertar para si mesmos.

Com o peito descoberto e os pés descalços, ele entra na praça do mercado.
O rosto coberto de terra, a cabeça de cinzas, suas faces inundadas com poderoso sorriso.
Sem recorrer a místicos poderes, deixa florescer subitamente árvores secas.

Amigavelmente surge essa figura de um gênero estranho.
Logo mostra sua face ora os traços de um cavalo, ora os de uma mula.
Balança uma vez seu poderoso cajado como o vento –
Abrem-se de imediato ampla e largamente portas e portões.

Direto ao rosto salta de sua manga o férreo cajado.
Ora fala em huno, ora em chinês, com poderoso sorriso nas faces.
Quando uma pessoa compreende como encontrar a si mesmo e, ao mesmo tempo,

permanecer desconhecido –
Abrem-se completamente as portas do palácio.

LXXVII

Numa eventual analogia com o pensamento e a obra cageana, o mais óbvio seria relacionar o silêncio às figuras 8 e 9 (Nada, vazio, iluminação, nirvana etc.). Mas, curiosamente, Cage nos chama a atenção justamente para a décima figura, elogiando "*as dez imagens do guardador de bois na segunda versão do Zen-Budismo, especialmente a última, a do homem gordo retornando à sua vila e distribuindo presentes com um grande sorriso no rosto*".[321] Não é à toa que Cage se identifica com essa figura: nesse compartilhar, encontramos o sentido ético (moral?) de sua obra: o silêncio para o outro e com o outro. E no sorriso, seu inconfundível bom-humor, sua alegre disponibilidade.

John Cage, *Conferência na Juilliard* (1952)[322]:

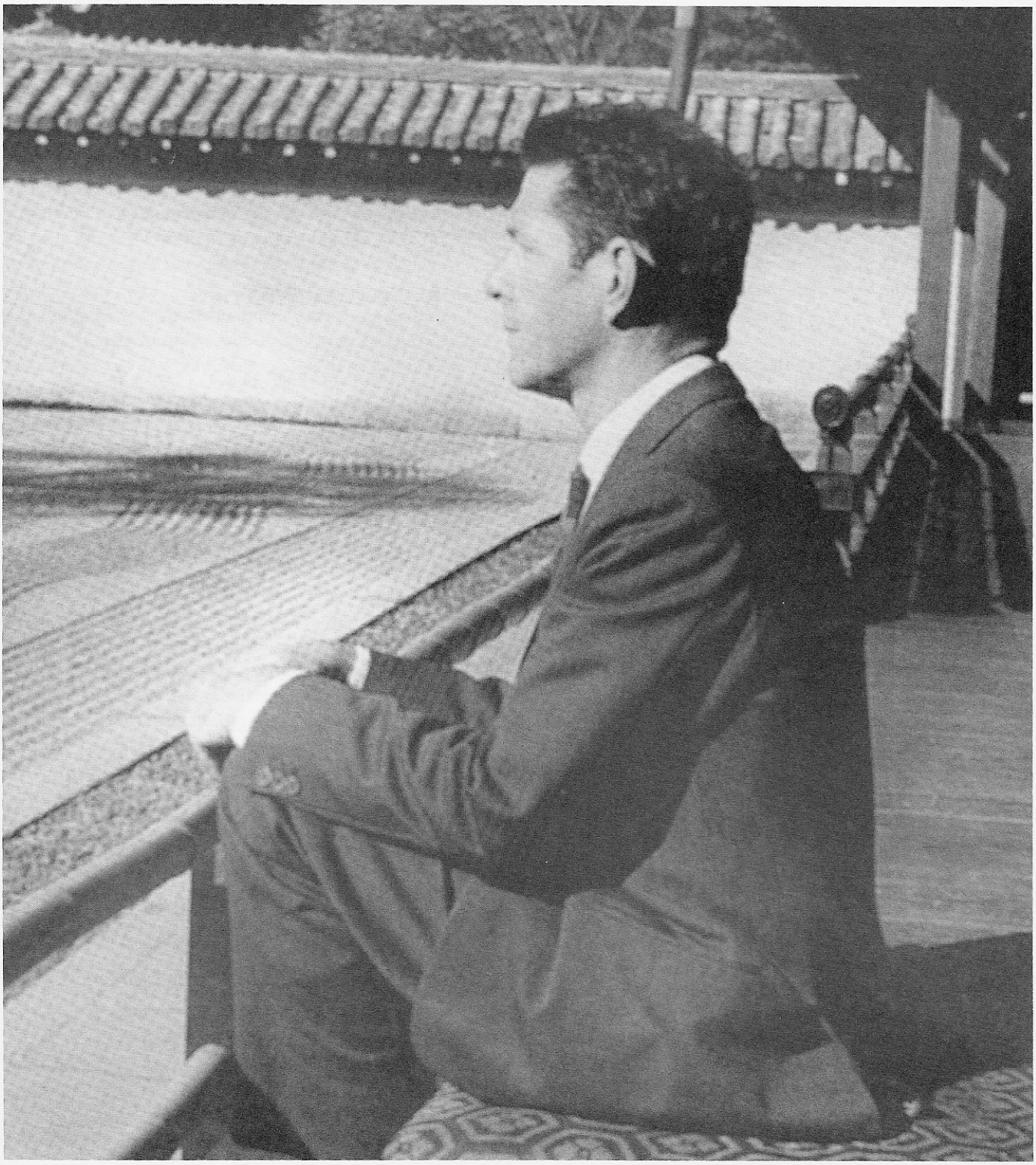
Numa conferência sobre Zen-budismo no inverno passado o dr. Suzuki disse
: "Antes de estudar Zen, homens são homens e
montanhas são montanhas . Enquanto se estuda Zen
as coisas se tornam confusas : não se sabe ex-
atamente o que é o que e qual é qual .
Depois de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas
." Depois da conferência
foi feita a pergunta : "Dr. Suzuki
' qual é a diferença entre homens são homens e
montanhas são montanhas antes de estudar Zen e
homens são homens e montanhas são montanhas depois de estudar Zen
?" Suzuki respondeu :
"A mesma coisa , só um pouco como se você

[321] KOSTELANETZ: *Conversing with Cage*, p.176.
[322] In *A year from Monday*, p.95-98.

tivesse os pés um tanto fora do chão.”

(...)

“Sons são sons e homens são homens,
mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão.”



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA - JOHN CAGE

BERNSTEIN, David W. / HATCH, Christopher (Eds). **Writings through John Cage's Music, Poetry and Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BORMANN, Hans-Friedrich. **Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik**. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

BROWN, Carolyn. **Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham**. New York: Knopf, 2007.

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.
_____. **Composition in retrospect**. Exact Change, 1996.
_____. **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.
_____. **Notations**. West Glover: Something Else Press, 1969.
_____. 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.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHARLES, Daniel. **Zeitspielräume. Performance. Musik, Ästhetik**. Berlin: Merve, 1989.

FELDMAN, Morton. **Give my regards to Eighth Street – collected writings of Morton Feldman**. Cambridge: Exact Change, 2000.

FLEMING, Richard / DUCKWORTH, William (eds.). **John Cage at Seventy-Five**. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1989.

GENA, Peter / BRENT, Jonathan (eds.). **A John Cage reader**. New York: Peters, 1982.

KÖHLER, Thomas. **James Joyce und John Cage. Welt – Klang – Text**. Hannover: Wehrhahn, 2000.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Limelights, 1994.
_____ (Ed.). **Merce Cunningham – dancing in space and time**. New York: Da Capo Press, 1998.
_____. **John Cage**. New York: Da Capo Press, 1991.
_____. **John Cage (ex)plain(ed).** Schirmer, 1996.
_____ (Ed.). **Writings about John Cage**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

MAIER, Thomas M. **Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33''**. Saarbrücken: Pfau, 2001.

MEDEIROS, Sérgio. **John Cage: notas, palavras e imagens**. In *RDC - revista de divulgação cultural* nº82. Blumenau/SC, jan/abr 2004, p.19-31.

METZGER, Heinz-Klaus / RIEHN, Rainer (Hrsg.). **John Cage - I (Musik-Konzepte, Sonderband)**. München: edition text & kritic, 1995.
_____. **John Cage - II (Musik-Konzepte, Sonderband)**. München: edition text & kritic, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.). **The Boulez-Cage Correspondence**. Translated and edited by Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

NICHOLS, David (ed.). **The Cambridge Companion to John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PERLOFF, Marjorie. **The poetics of indeterminacy. Rimbaud to Cage**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
_____. **"Unimpededness and Interpenetration": the poetic of John Cage**. In GENA/BRENT: *A John Cage Reader*, New York: Peters, 1982.

PERLOFF, Marjorie / JUNKERMAN, Charles (eds.). **John Cage: composed in America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

PRITCHETT, James. **The music of John Cage**. Cambridge University Press, 1999.

REVILL, David. **The roaring silence – John Cage: a Life**. New York: Arcade Publishing, 1992.

SCHÄDLER, Stefan / ZIMMERMANN, Walter (Hrsg.). **John Cage – Anarchic Harmony. Ein Buch der Frankfurt Feste '92 / Alte Oper Frankfurt.** Mainz: Schott, 1992.

SHULTIS, Christopher. **Silencing the sounded self. John Cage and the american experimental tradition**. Boston: Northeastern University Press, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage**. In RIVERA, Tania / SAFATLE, Vladimir (org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

TOMKINS, Calvin. **The bride and the bachelors. The heretical courtship in modern art (Duchamp, Cage, Tinguely, Rauschenberg)**. New York: The Viking Press, 1965.

BILBIOGRAFIA GERAL

AGOSTINHO. **Confessiones / Bekenntnisse**. Leteinisch – Deutsch. München: Kösel-Verlag, 1980.
_____. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos. Petrópolis: Vozes, 1998.
_____. **De musica. Livros I e VI – Do juízo estético ao conhecimento metafísico**. Edição latim – alemão. Hambtrg: Felix Meiner Verlag, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Pensamento, 1983.

ARENDT, Hanna. **Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen**. München: Piper, 1998.

AZIZE, Rafael Lopes. **Intencionalidade e Interpretação: conceitos filosóficos da teoria da literatura**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado, Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Trad. Maria L. Borges. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 1996.

_____. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
_____. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005
_____. **Crítica e verdade**. Trad. Geraldo de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
_____. **Elementos de semiologia**. Trad. I. Blickstein. São Paulo: Cultrix,1992.
_____. **O grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
_____. **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.
_____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal – ensaio sobre os fenômenos extremos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BECKETT, Samuel. **How it is**. Translated from the French by the Author. London: John Calder, 1977.

BELO, Fernando. **Epistemologia do Sentido**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

BIEMEL, Walter/V.HERRMANN, Friedrich-Wilhelm (Hrg). **Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger**. Frankfurt am Main: Klostermann, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: A palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
_____. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
_____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOHRER, Karl Heinz. **Plötzlichkeit – Zum Augenblick des ästhetischen Scheins**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e Teoria Literária**. São Paulo: Editora da USP, 1990.

BOREL, Henri. **Wu Wei – a sabedoria do não-agir**. Trad. Margarita Cacuro. São Paulo: Attar, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Historia de la eternidad**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRINKER, Helmut. **O Zen na arte da pintura**. Trad. Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Pensamento, 1995.

BUBER, Martin. **Ich und Du**. Heidelberg: Lambert Schneider, 1983.
_____. **Do diálogo e do dialógico**. Trad. Marta Ekstein. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

BUCHNER, Hartmut (Hrg). **Japan und Heidegger: Gedenkschrift der Stadt Messkirch zum 100. Geburtstag Martin Heideggers.** Messkirch: Thorbecke, 1989.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Panorama do Finnegans Wake** / Augusto de Campos, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da USP, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto – Vol. 1**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
_____. **As encruzilhadas do labirinto – Vol. 3**. Trad. Rosa Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
_____. **Feito e a ser feito – As encruzilhadas do labirinto V**. Trad. Lílian do Valle. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
_____. **Merleau-Ponty e o peso da herança ontológica**. In *Feito e a ser feito - As encruzilhadas do labirinto V*. Trad. Lílian do Valle. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
_____. **O dizível e o indizível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty**. In *As encruzilhadas do labirinto I*. Trad. Carmen Guedes e Rosa Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CASTRO, Dagmar Silva Pinto de (org.). **Corpo e Existência**. São Bernardo do Campo, SP: UMESP: FENPEC, 2003.

CHARDIN, Teilhard de. **Mundo, homem e Deus**. Trad. José Luiz Archanjo. São Paulo: Cultrix, 1978.
_____. **O fenômeno humano**. Trad. José Luiz Archanjo. São Paulo: Cultrix, 1995.
_____. **O meio divino**. Trad. José Luiz Archanjo. São Paulo: Cultrix, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência e pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.
_____. **Introdução à História da Filosofia – dos Pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHENG, François. **Fülle und Leere. Die Sprache der chinesischen Malerei**. Übers. Joachim Kurtz. Berlin: Merve Verlag, 2004.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: L&PM, 1986.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El tiempo y la eternidad**. Trad. Pedro Rodea. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
_____. **The transformation of Nature in Art**. New York: Dover, 1956.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Das Flow-Erlebnis**. Übers. Urs Aeschenbacher. Stuttgart: Klett-Cota, 1996.

DAÏSHI, Yoka. **O canto do Satori imediato**. Trad. Sonia C. Leão. São Paulo: Pensamento, 1995.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum – uma filosofia da arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAVIES, Stephen. **Musical Meaning and Expression**. New York: Cornell University Press, 1994.

DAVIS, Bret W. **Heidegger and the Will: on the way to Gelassenheit**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno**. Trad. Maria Semião e Carlos Brito. Lisboa: Edições 70, 1996.

DESHIMARU, Taisen. **A tigela e o bastão – 120 contos Zen**. Trad. São Paulo: Pensamento, 2002.

DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do sepereu e a invocação musical**. Trad. Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DSI, Dschuang. **Das wahre Buch vom südlichen Blütenland**. Übers. Richard Wilhelm. München: Diederich, 1994.

DUCHAMP, Marcel. **Salt Seller: The writings of Marcel Duchamp**. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. New York: Oxford University Press, 1973.

DUFRENNE, Mikel. **A estética e as ciências da arte**. Trad. Alberto Bravo. Lisboa: Bertrand, 1982.
_____. **Estética e filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.
_____. **O poético**. Trad. Nunes e Sousa. Porto Alegre: Globo, 1969.

DÜRCKHEIM, Karlfried Graf von. **O culto japonês da tranquilidade**. Trad. Yolanda Toledo. São Paulo: Cultrix, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
_____. **A idéia de cultura**. Trad. Sandra C. Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Trd. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
_____. **Teoria da Literatura – uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. J.M. Fereira. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
_____. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Geraldo de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1970.
_____. **Arte e beleza na estética medieval**. Trad. Mário Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
_____. **A estrutura ausente**. Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.
_____. **As formas do conteúdo**. Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
_____. **Lector in fabula**. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
_____. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva,1988.
_____. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.
_____. **O tempo da arte**. In: *Sobre os espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Glória / COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FISCHER, Peter (Hrg). **Technikphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart**. Leipzig: Reclam, 1996.

FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.): **Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde**. Basel: Francke, 1998.

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.
_____. **Conhecer é criar. Um ensaio a partir de F. Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2005.
_____. **Da solidão perfeita – escritos de filosofia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FORMIS, Barbara. **Estética da indiferença: o tédio, sentimento paradigmático da arte contemporânea**. Trad. Douglas Barros. São Paulo: Revista Comunicação, Mídia e Consumo, vol.2nº4, julho 2005 (p.77-102).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

FROMENT-MEURICE, Marc. **Les intermittences de la raison – penser Cage, entendre Heidegger**. Paris: Klincksieck, 1982.

FROMM, Erich. **Haben oder Sein**. Übers. Brigitte Stein. Berlin: DTV, 1976.

FULLER, Richard Buckminster. **Synergetics – Explorations in the Geometry of Thinking (in collaboration with E. J. Applewhite).** New York: Macmillan Publishing Co., 1982.

GADAMER, Hans-Georg. **Der Anfang des Wissens**. Stuttgart: Philipp Reclam, 1999.
_____. **Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GANDHI, Mahatma. **Bhagavad-Gita segundo Gandhi**. São Paulo: Ícone, 1992.

GLOCK, Hans-Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDSTEIN, Kurt. **Language and Language Disturbances. Aphasic Symptom Complexes and their Significance for Medicine and Theory os Language**. New York: Grune & Stratton, 1848.
_____. **The Organism. A Holistic Approach to Biology Derived from Pathological Data in Man**. New York: Zone Books, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista. Textos doutrinários comentados**. São Paulo: Ed. Atlas, 1995.

GONÇALVES, Ricardo M. **Textos Budistas e Zen-Budistas**. São Paulo: Cultrix, 1993.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GRANZOTTO, Rosane Lorena. **Gênese e construção de uma 'filosofia da Gestalt' na Gestalt-Terapia**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado, Departamento de Filosofia. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

GRÜN, Anselm. **As exigências do silêncio**. Trad. Carlos A. Pereira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Diesseits der Hermeneutik – die Produktion von Präsenz**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

HAAR, Michel. **A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HAMMITZSCH, Horst. **O Zen na arte da cerimônia do chá**. Trad. Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Pensamento, 1997.

HAN, Byung-Chul. **Philosophie des Zen-Buddhismus**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002.

HANSLICK, Edward. **Do belo musical**. Campinas: Unicamp, 1989.

HEIDEGGER, Martin. **Aufenthalte**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1989.
_____. **Beiträge zur Philosophie - vom Ereignis.** Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2003.
_____. **Carta sobre o humanismo**. Trad. Rubens E. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.
_____. **Der Begriff der Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
_____. **Der Ursprung des Kunstwerkes**. *In: Holzwege*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1980.
_____. **Die Technik und die Kehre**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
_____. **Feldweg-Gespräche**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1995.

_____. **Gelassenheit**. Tübingen: Neske Verlag, 1992.
_____. **Nietzsche I / II**. Stuttgart: Neske, 1998.
_____. **Phänomenologie des religiösen Lebens**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1995.
_____. **Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1988.
_____. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.
_____. **Unterwegs zur Sprache.** Stuttgart: Neske, 2001.
_____. **Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie**. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1994.
_____. **Vorträge und Aufsätze**. Stuttgart: Neske, 2000.
_____. **Was heisst Denken?** Stuttgart: Philipp Reclam, 1992.

HEIDEGGER, Martin/BOSS, Medard. **Seminários de Zollikon**. Trad. G. Arnhold e M. Prado. Petrópolis: Vozes/EDUC/ABD, 2001.

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.

HEMPEL, Hans-Peter. **Heidegger und Zen**. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

HERAKLITO. **Fragmentos**. Trad. e comentários de José Cavalcante de Sousa. In: *Os pensadores: Os Pré-socráticos.*. São Paulo: Abril, 1978.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1998.

HISAMATSU, Shinichi. **Die Fülle des Nichts**. Stuttgart: Günther Neske, 1999.

HUANG, Al Chung-liang. **Expansão e recolhimento – a essência do T'ai Chi**. São Paulo: Summus, 1979.

HUBIG, Christoph (Hrg). **Nachdenken über Technik. Die Klassiker der Technikphilosophie**. Berlin: Sigma, 2000.

HUMBOLDT, Wilhelm von. **Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad**. Trad. Ana Agud. Barcelona: Anthropos; Madrid: MEC, 1990.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1954.

HUSSERL, Edmund. **Gesammelte Schriften I-VIII**. Hamburg: Felix Meiner, 1992.
_____. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Trad. Márcio Suzuki. Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Aparecida, SP: Idéia & Letras, 2006.
_____. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Trad. Pedro Alves. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda. 1994.
_____. **Phänomenologie der Lebenswelt**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2002.
_____. **Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins**. Haag: Martinus Nijhoff, Husserliana (Band X), 1966.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNINI, Gilson (org.). **O tempo, o objeto e o avesso – ensaios de filosofia e psicanálise** / organizado por Gilson Iannini, Guilherme Massara Rocha, Jeferson Machado Pinto, Vladimir Safatle. Belo Horizonte: Autêntica: 2004

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura – uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La Musique et l'Ineffable**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
_____. **Studies on Child Language and Aphasia**. Paris: Mouton, 1971.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. New York: Penguin, 1976.

KAKUAN, Shien. **Os três pilares do Zen**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

KAPLAN, Robert. **O nada que existe – uma história natural do zero**. Trad. Laura Neves. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

KARENOVICS, Ilja. **'Lassen' lässt sich kaum fassen – Kurzporträt eines Ausnahmeverbs**. In *Hermeneutische Blätter* 2-2003. Zürich: Institut für Hermeneutik & Religionsphilosophie, Theologische Fakultät Universität Zürich, 2003.

KATZ, Helena. **A dança é o pensamento do corpo**. Tese de doutoramento. PUC-SP, 1994.

KLEIN, Richard/KIEM, Eckhard/ETTE, Wolfram (org)**. Musik in der Zeit. Zeit in der Musik**. Göttingen: Vellbrück, 2000..

KNOBLOCH, Felicia (Org.). **O inconsciente – várias leituras**. São Paulo: Escuta, 1991.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Trad. E. Nepomuceno e L. C. Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KRAUSS, Rosalind E. **Os papéis de Picasso**. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.
_____. **The optical unconscious**. Massachusetts: MIT Press, 1994.

KRAUSZ, Michael (Ed.). **The interpretation of music**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

KÜHN, Rolf. **Husserls Begriff der Passivität. Zur Kritik der passiven Synthesis in der Genetischen Phänomenologie**. München/Freiburg: Alber Verlag, 1998.

LACAN, Jacques. **Autres écrits**. Paris: Seuil, 1973.
_____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
_____. **O seminário, livro 23: O sinthoma**. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LAO-TZU. **Tao-Te King – das Buch vom Sinn und Leben**. Übers. Richard Wilhelm. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1985.
_____. **Tao-Te King**. Edição bilíngue. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 1995.

LAUREANO, Graziela Daniel. **As expressões do silêncio: Ética e Estética no Tratctatus Logico-Philosophicus de Wittgenstein.** Florianópolis: Dissertação de Mestrado, Departamento de Filosofia. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Trad. Luis Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

LEE, Yen-Hui. **Gelassenheit und Wu-Wei – Nähe und Ferne zwischen dem späten Heidegger und dem Taoismus**. Inaugural Dissertation zur erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i.Br., 2001.

LOPARIC, Zeljko. **Ética e finitude**. São Paulo: Escuta, 2004.

LEVIN, Esteban. **A clínica psicomotora – o corpo na linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LUHMANN, Niklas. **A obra de arte e a auto-reprodução da arte**. In ???

LUHMANN, Niklas / FUCHS, Peter. **Reden und Schweigen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

LUPIÁÑEZ, Núria López. **El pensamiento de Tristan Tzara em el periodo dadaísta**. Tesis doctoral presentada em da Facultad de Filosofia de la Universidad de Barcelona, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1992.
_____. **O inumano – considerações sobre o tempo**. Trad, Ana Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.

MALLARMÉ, Stéphane. **Poesias**. Seleção, introdução, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Pesrpectiva, 1991.

MAMMI, Lorenzo. **Deus cantor**. *Em: Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MARGREITER, Reinhard (Hrg). **Heidegger: Technik-Ethik-Politik**.

MARQUEZ, Raul Antonio. **Martin Heidegger: una teoria de la experiencia**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung de Doktorwürde. Bonn: Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1985.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Org. e Trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. São Paulo: Ed. Moderna, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
_____. **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.
_____. **Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos – Filosofia e Linguagem**. Trad. Constança Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
_____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
_____. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
_____. **O visível e o invisível**. Trad. Gianotti e D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
_____. **Signos**. Trad. Maria Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERSCH, Dieter. **Ereignis und Aura**. **Untersuchung zu einer Ästhetik des Performartiven**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
_____. **Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis**. München: Wilhelm Fink, 2002.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MILLER, Jacques-Allain. **La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica**. Buenos Aires: Paidós, 2006.
_____. **Silet. Os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan**. Trad. Celso Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MOORE, Charles (Org.). **Filosofia: Oriente e Ocidente**. Trad. Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix; Ed. Da USP, 1978.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Nietzsche: civilização e cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Racionalidade e crise – estudos e História da Filosofia Moderna e Contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e Experiência – ensaio sobre Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.

MOYA, Carlos J. **The philosophy of action – an introduction**. Cambridge: Polity Press, 1990.

MÜLLER, Marcos José. **Leitura merleau-pontyana da teoria fenomenológica da expressão**. In SOUZA / OLIVEIRA (orgs), *Fenomenologia Hoje: Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
_____. **Merleau-Ponty – acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
_____. **Merleau-Ponty e Lacan: a respeito do Outro**. Florianópolis: UFSC.
_____. **Merleau-Ponty leitor de Freud**. Florianópolis: UFSC.
_____. **Privilégio e astúcia da fala na consecução da reflexão crítica segundo Merleau-Ponty**. Braga: Faculdade de Filosofia da U.C.P., Revista Portuguesa de Filosofia, 58, 2002 (p.117-137).

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José & Rosane Lorena. **Fenomenologia e Gestalt-Terapia**. São Paulo: Summus, 2007.
_____. **Gênese fenomenológica da noção de Gestalt**. *IGT NA REDE.* Vol. 1, nº 1, Artigo 2. www.igt.psc.br/ojs/viewarticle.php?id=35&layout=html.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Trad. Oswaldo Giacoia. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

MURALT, André de. **A metafísica do fenômeno – as origens medievais e a elaboração do pensamento fenomenológico**. Trad. Paula Martins. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MUSASHI, Miyamoto. **O livro dos cinco anéis**. Trad. Marcos Leal. São Paulo: Madras, 2005.

NASIO, Juan-David (org). **O silêncio em Psicanálise**. Trad. Martha Silva. Campinas: Papirus, 1989.

NATTIEZ, J-J. (org). **Semiologia da música**. Lisboa: Vega.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sämtliche Werke in 15 Bände. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

NISHITANI, Keiji. **La religión y la nada**. Trad. Raquel Bouso García. Madrid: Siruela, 1999.

OHTSU, Daizohkutsu R. (Ed.). **Der Ochs und sein Hirte**. Eine altchinesische Zen-Geschichte erläutert von Meister Daizohkutsu R. Ohtsu. Übers. K. Tsujimura und Hartmut Buchner. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
_____ (et al.). **Literatura e Música**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ORLANDI, Luiz B. L. **A voz do intervalo – Introdução ao estudo do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Ática, 1980.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. Trad. O. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970.

OSHIMA, Yoshiko. **Nähe und ferne – mit Heidegger unterwegs zum Zen**. Würzburg: Königshausen&Neumann, 1998.

PEÑA – CASANOVA, Jordi. **Reabilitação da afasia e transtornos associados**. Trad. D. Gil e R. Zazo Ortiz. Barueri, SP: Manole, 2005.

PENG, Fuchun. **Das Nichten des Nichts. Zur Kernfrage des Denkwegs Martin Heideggers**. Frankfurt am Main: Europäische Hochschulschriften, Peter Lang, 1998.

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. *Um livro de entrevistas com vários autores*. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.

PERLS / HEFFERLINE / GOODMAN. **Gestalt-terapia**. Trad. Fernando Ribeiro. São Paulo: Summus, 1997.

PESSOA, Fernando. **Páginas sobre literatura e estética**. Portugal: Publicações Europa-América, 1986.

PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Trad. Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
_____. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1986.
_____. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIZZI, Jovino. **O mundo da vida – Husserl e Habermas**. Ijuí; Ed. Unijuí, 2006.

PÖGGELER, Otto. **A via do pensamento de Martin Heidegger**. Trad. Jorge Telles de Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
_____ (Hrsg.). Heidegger: **Perspektiven zur Deutung seines Werkes**. Königstein: Athenäum, 1984.

POMMIER, Gérard. **¿Qué es lo "Real"? – ensayo psicoanalítico**. Trad. Nilda Prado. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Trad. José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.
_____. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2002.

QUIGNARD, Pascal. **El odio a la música. Diez pequeños tratados**. Trad. Pierre Jacomet. Buenos Aires: ditorial Andres Bello, 1998.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa I-III**. Trad. Constança Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROBINSON, Jenefer (org.). **Music & Meaning**. New York: Cornell University Press, 1997.

ROSENBERGER, Nancy Ross (ed.). **Japanese sense of self**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROVALETTI, Maria Lucrecia (Ed.). **Temporalidad. El problema del tiempo en el pensamiento actual**. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1998.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica – prospectos acerca do futuro do homem**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RUIN, Hans. **O silêncio da filosofia: sobre discurso e Taciturnidade em Heidegger**. In: SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante (org). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalismo – o oriente como invenção do ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAITO, Cecília Noriko Ito. **O Shodô, o corpo e os novos processos de significação**. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SAFATLE, Vladimir (org.). **Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
_____ (org). **Ensaios sobre música e filosofia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp. Arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

SCHIRMACHER, Wolfgang. **Technik und Gelassenheit. Zeitkritik nach Heidegger**. München: Alber, 1983.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. **O outro pensar – sobre *Que significa pensar?* e *A época da imagem do mundo* de Heidegger**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. **Quando da palavra se faz silêncio**. In: *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1996.

SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SILVA, Augusto Soares da. **A semântica de *deixar* – uma contribuição para a abordagem cognitiva em semântica lexical**. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

SILVA, Fernando Maurício da. **Nada entre Ser e Tempo: Heidegger, leitor do Tratado do Tempo de Aristóteles**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2005.

SLOBODA, John A. **The musical mind – the cognitive psychology of music**. New York: Oxford University Press, 1994.

SOUZA, Ricardo Timm / OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (Orgs.). **Fenomenologia Hoje I: Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
_____. **Fenomenologia Hoje II: Significado e linguagem**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

STEIN, Ernildo. **A caminho de uma fundamentação pós-metafísica**. Porto Alegra: EDIPUCRS, 1997.
_____. **Compreensão e finitude: estrutura e movimento da interrogação heideggeriana**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001.
_____. **Exercícios de Fenomenologia: limites de um paradigma**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.
_____. **Pensar é pensar a diferença: filosofia e conhecimento empírico**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

STEINER, George. **Language and silence**. New York: Penguin Books, 1979.
_____. **Real presences**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

STEINER, Rudolf. **A filosofia da liberdade**. Trad. Alcides Grandisoli. São Paulo, Ed. Antroposófica, 1983.

STRAUSS, Botho. **Beginnlosigkeit**. München: DTV, 1997.

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.
_____. **Der westliche und der östliche Weg: Essays über christliche und buddhistische Mystik**. Übers. Hilsbecher. Frankfurt am Main: Ullstein, 1991.
_____. **Essays in Zen Buddhism**. Kessinger Publishing, 2004.
_____. **Zen and Japanese culture**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
SUZUKI, D. / FROMM, Erich. **Zen-budismo e psicanálise**. Trad. Octavio Cajado. São Paulo: Cultrix, 1989.

TAKUAN. **Zen in der Kunst des kampflosen Kampfes**. Trad. Jochen Eggert. München: Barth Verlag, 1999.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Trad. Sergio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.
_____. **Walden**. Übers. Emma Emmerich. Zürich: Diogenes, 1996.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**. Trad. Maria T. de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar – a perspectiva da experiência**. Trad. Lívia de oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VETTER, Helmuth (Hrsg.). **Wörtebuch der phänomenologischen Begriffe**. Hamburg: Felix Meiner, 2004.

VON HERMANN, Friedrich-Wilhelm. **Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit**. Frankfurt/Main: Klostermann, 1992.
_____. **Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl**. Frankfurt/Main: Klostermann, 1981.
_____. **Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes".** Frankfurt/Main: Klostermann, 1994.
_____. **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.

WAGNER, Jürgen. **Meditationen über Gelassenheit. Der Zugang des Menschen zu seinem Wesen im Anschluss an Martin Heidegger und Meister Eckhart**. Hamburg: Kovac, 1995.

WATTS, Alan. **O tao da Filosofia – transcritos editados**. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.
_____. **O Zen e a experiência mística**. Trad. José Roberto Penteado. São Paulo: Cultrix, 1995.
_____. **Taoísmo: muito além da busca – transcritos editados**. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WILHELM, Richard (Hrg.). **I Ging – Das Buch der Wandlungen**. München: Diederichs, 1996.

WILHELM, Richard / JUNG, C. G. **Geheimnis der goldenen Blüte – Das Buch von Bewusstsein und Leben**. München: Diederichs, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Edição bilíngue. Trad. Filipe Nogueira. Lisboa: Edições 70, 1996.
_____. **Philosophische Grammatik**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.
_____. **Tractatus logico-philosophicus**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
_____. **El sublime objeto de la ideología**. Trad. Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
_____. **El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo**. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2005.
_____. **Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular**. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2004.

ZIZEK, Slavoj / DALY, Glyn. **Arriscar o impossível. Conversas com Zizek**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo