

John Cage: música, política, cogumelos

Alexis Milonopoulos¹

Resumo: Composição-escrita na qual se agenciam ideias e escritos vários sobre John Cage, problematizando as implicações éticas, estéticas e políticas de sua obra a partir de conexões livres, de movimentos, de respiros, de justaposições e de quebras, movimentos próprios a um escrito de sonoridades.

Palavras-chave: John Cage; Silêncio; Música Contemporânea; Política; Arte.

Abstract: Written-composition which consists of an assemblage of ideas and writings about John Cage, setting problems regarding ethical, aesthetical and political implications of Cage's work from free connections, movements, breathings, juxtapositions and breaks, which are particular movements of sonority writing.

Keywords: John Cage; Silence; Contemporary Music; Politics; Art.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela PUC-SP, pesquisador-integrante do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP) e mestrando no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da mesma instituição.

“Eu estou aqui e não há nada a dizer. Se algum de vocês quiser ir a algum lugar, pode sair a qualquer momento. O que se requer é silêncio, mas o que o silêncio requer é que eu continue falando. Dê ao pensamento de alguém um empurrão e ele cai logo, mas o que empurra e o empurrado produzem é esse entretenimento chamado discussão. Vamos ter uma daqui há pouco? Ou podemos decidir não ter uma discussão. Como vocês quiserem. Mas agora há silêncios. E as palavras fazem, ajudam a fazer os silêncios. Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo. E isto é poesia, como eu quero, agora.” (Cage apud Campos, 2007)

Escutam-se fragmentos, em vez de palavras e significados. Não o que se pronunciou, mas o vazio que circula entre as palavras, um murmúrio que não cessa de desfazer o próprio discurso. O que seria musical aqui? Isso não interessa. “Antes de estudar música, homens são homens e sons são sons. Enquanto se estuda música, as coisas não são claras. Depois de estudar música, homens são homens e sons são sons, mas os pés estão um pouco mais descolados do chão.” (Cage, 1985: 37)

O fato é que o compositor, algumas horas brincando, fez música. Pouco importa o que é e o que não é música para os outros. Ouvir como música implica relacionar-se com tradições e hábitos de escuta e de produção de sons por meio de ideias e noções que as perpassam. Interessa, em vez do ouvido absoluto, o ouvido impossível, a alquimia, a possibilidade de fazer misturas.

Fazer com que a música faça bloco com partículas que nem conhecemos ou podemos “ouvir”, promover uma viagem do som. Desterritorializar as matérias, molecularizar o material, cosmicizar as forças. Afeiçoar-se com prismas, cristais de espaço-tempo. Projetar, vibrar, compor, descompor, transformar.

Deixar não só aumentar a velocidade das trocas e das reações, mas permitir e assegurar, como faz o ritornelo, interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita “natural”. A música não é, pois, “só para ser ouvida”, ela coloca os afetos do ouvido por toda a parte. Espalha ouvidos por todas as partes. *Mais de dois*.

Nesse sentido, como diziam Deleuze e Guattari, a música é a aventura do ritornelo. O conceito de ritornelo, inclusive, dentre os criados por esses autores, é o mais próximo da música. O ritornelo é uma fábrica de fazer tempos, mas não só; é também uma máquina de fazer girar, mas não só; ao girar, é uma máquina

que conecta e que modula.

Girar, conectar e modular o quê? Coisas, não coisas, pedaços de coisas e de não coisas que ao se conectarem se modulam e, nesse jogo ora são modulantes, ora são moduladas.

No ritornelo, o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade. Muito embora aquilo que volte se confunda com tais aspectos da música, o que volta é a potência de fazer música, a potência de fazer e desfazer lugares, a potência de *escuta*.

A aventura do ritornelo é a de uma improvisação contínua. O movimento operado pelos seus três aspectos aponta sempre para o risco da improvisação, da desterritorialização, do deslocar-se. A sua grande questão é a da invenção, dos limiares, da improvisação, da experimentação. Eis o *ethos* operado pelo ritornelo: contra tudo que é fixo, constante e imutável. Formação, pois, de uma ética e de uma política que batalham contra o assujeitamento, que insistentemente se desprendem, rechaçando qualquer *governo*.

“Caminhante, são teus rastros o caminho, e nada mais; caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao caminhar. Ao andar faz-se o caminho, e ao olhar-se para trás, vê-se a senda que jamais se há de voltar a pisar” (Machado apud Catalão, 2002). A política vem acompanhada de um componente estético: a prática de novos estilos de vida que se reinventam e que, ao fazerem isso, dobram as forças do mundo. “Caminhante, são teus rastros o caminho, e nada mais; caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao caminhar”.

O que interessa é o imediatismo da sensação, o deixar ser afetado, o contágio e as contaminações. Deixar ouvir, experimentar ser arrebatado por aquilo que está nos entremeios da forma, ser levado por lugares que se fazem, por materiais expressivos e forças que nos afetam e nos permitem fazer conexões cósmicas.

Criar espaços e tempos lisos, onde as coisas deixam de ser coisas, fragmentam-se. Estabelecer, entre as forças do caos, uma relação outra com o devir, com blocos de devires. Associá-los a um novo *ethos*, agora considerado um abrigo precário, algo criado para logo ser abandonado. Uma ética calcada num devir-mundo que se transforma, que se cria e que desabrocha a cada instante.

Cage, ao se abster de determinar *a priori* a relação entre os sons, recusando-se a expressar o que quer que seja por meio do recorte da ligação entre os sons,

não visa nem a exprimir alguma coisa, nem a realizar uma estrutura formal. O que *faz* como compositor é inventar uma situação estética na qual os materiais são apresentados de maneira crua, ou seja, os sons não são trabalhados pela forma, são livres. Desse modo, oferece um campo onde se efetua uma *escuta* que não mais opera como receptora de uma música dada *a priori*, mas age como uma escuta compondo o que se ouve. “O caminho se faz ao caminhar”.

O que está em jogo não é mais o conhecimento ou o desvelar de uma significação musical, nem de uma percepção única do objeto-sonoro. Escutar implica estabelecer uma nova relação entre nós e o mundo. A música deixa de ser representação do mundo e torna-se experiência dos permanentes fluxos da vida, afirmando o *continuum* entre arte e vida, onde o “artista não é mais um ‘fazedor’, nem suas obras são ‘feituas’, mas sim ‘atos’. Se a obra de arte é uma peça de invenção, de criação, e se a arte está fundida à vida, obrigando o espectador a converter-se em artista, é necessário atrever-nos a ser livres para podermos ver através dos eventos, ver através do objeto e deixarmos que ele também nos veja” (Santos, 2002: 82).

Música como cadeia de signos ou música como esquema formal. Nada disso. A música, nesta perspectiva, é aquilo que se desfaz ao mesmo tempo em que se faz, é o atual e o virtual¹ por excelência, é o futuro como potência de escuta, é tornar sonora a potência do futuro.

A admissão do silêncio como componente da linguagem musical fez com que Cage encarasse a música em seu fluxo, em seu fluxo constante, onde “(...) a gente toma como um trampolim o primeiro som que aparece; o primeiro algo nos lança dentro do nada e desse nada surge o algo seguinte (...). [Afinal], nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (Cage, 1985: 98). É nele que a música se faz e é na relação com o devir que a música se faz. Ela não é muito mais que um jogo de criar e desfazer lugares.

Então, qual o propósito da música? “Um deles, é claro, é não lidar com propósitos, mas lidar com sons. Ou a resposta deve assumir a forma de um paradoxo: uma não intencionalidade intencional ou uma execução não

¹ Texto originalmente publicado em anexo à nova edição de *Dialogues*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet (Paris, Flammarion, 1996). Disponível em http://antropologiassociativa.files.wordpress.com/2010/06/deleuze_1996_o-atual-e-o-virtual_bookchapt.pdf

intencional.” (Cage, 1961: 12. Tradução livre do autor) Jogo dos ritornelos onde, pelo tecer de uma malha de forças, dobram-se os limites perceptivos e arrasta-se o sujeito para além, para fora.

Música-significado. Música-sentido. Não interessa a discussão do significado de música. Música é um problema de escuta. *É colocar ouvidos por todas as partes (e mais de dois)*. Criar um ponto de escuta onde seja possível que uma miríade de forças atue. Nesse ato, o imprevisível torna-se sensível. É nele que emerge uma força que se faz sensível, que se põe em ressonância com o corpo. Uma sensação não é nada mais que um acidente, que um acontecimento. Eis, pois, o fazer música: fazer com que forças possam emergir de modo sensível em um material.

“Fazer escuta. Tomar a escuta como acontecimento que se faz junto à mudança da pressão de ar, ao que chamamos de som. Isso difere de ‘fazer escutar’, ou ‘fazer-se escutar’, emitir uma palavra de ordem, definida por padrões dados de antemão, que determinam o ato de escutar como um ato de representar e interpretar algo que se dá fora dele. Presos aos fenômenos, aos sons, suas fontes, seus significados, suas conotações e denotações, costumamos a notar que ‘tonal, modal, atonal não significam mais quase nada’” (Ferraz, 2005: 65).

Cage se perguntava: “como é que fica a Música, com respeito a seus instrumentos, suas alturas, escalas, modos e séries, repetindo-se de oitava a oitava, os acordes, harmonias e tonalidades, compassos, métricas e ritmos, graus de amplitude (...)? (...) Uma arte tardia essa, essa arte da Música. E por que tão devagar? Será porque, tendo aprendido uma notação de alturas e durações, os músicos não desistem do seu grego? As crianças têm sido artistas modernos há muito tempo. O que é que há com a Música, que ela impele não só os jovens, mas também os adultos para um passado tão remoto como as suas conveniências lhes permitem? O módulo? Mas nossas escolhas nunca envolveram todo o globo, e na nossa indolência, quando mudamos para o sistema de doze sons, só pegamos as alturas da música do passado como se estivéssemos mudando para um apartamento mobiliado e não tivéssemos tido tempo nem de tirar os quadros das paredes. Qual é a desculpa? (...) O que foi irrelevante para as estruturas que a gente antes fazia, e isso foi o que nos manteve respirando, foi o que ocorreu dentro delas. Tomamos o vazio delas pelo que ele era: um lugar em que tudo podia acontecer. Essa foi uma das razões pelas quais estávamos aptos quando

surgiram circunstâncias que nos convidavam (mudanças na consciência etc.) a sair, onde o ato de respirar é brinquedo de criança: sem paredes, nem mesmo as de vidro que, embora transparentes, matavam os pássaros em pleno voo.” (Cage, 1985: 122)

Como bem apontou Silvio Ferraz, baseando-se em Deleuze, já estava na hora de abandonarmos por um tempo o par matéria-forma, propondo-nos o par material-força. “Estivemos todo esse tempo presos às ferramentas, a modos de dar coesão aos fluxos de sensação que temos. Demos nomes às coisas, e sobre esses nomes montamos nossas afirmações e nossos sistemas. (...) Ao falarmos de música, vale notarmos essa transitoriedade e precariedade das ferramentas. Adotar uma ferramenta é fazer escutar. Já o fazer escuta é de outra ordem; nele compreendemos que as ferramentas se fazem no embate com o campo de trabalho. Fazer escuta é vincular, conectar pontos dispartados para a natureza e as coisas. Viver o acontecimento enquanto acontece.” (Ferraz, 2005: 66)

Ressoando Willy Corrêa e Silvio Ferraz, esse escrito em alguma medida segue a ideia de um escrito de sonoridades, onde se escreve basicamente passagens, discussões, escutas, pedaços, fragmentos, que compõem, a partir de uma composição musical escrita em texto, mais uma tentativa de agenciar essas coisas e essas não coisas com ideias e escritos vários sobre música, política e sobre John Cage, do que escrever algo propriamente acabado, resolvido e definitivo sobre música. Não deixar fechadas conexões nesse campo de batalha que é a composição-escrita, mas permitir a existência de pontas de conexões livres, de movimentos, de respiros, de justaposições, de quebras. Ritornelos, *perceptos e afectos*.

Essa proposta dialoga com Deleuze e Guattari que, ao escreverem sobre o livro – e creio que isto pode servir para toda a arte –, dizem: “não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora.” (Deleuze; Guattari, 1995: 12).

Não há, portanto, nada a ser descoberto na música, tampouco a ser decifrado. *Apenas fazer escutas*, isto é, permitir coexistirem linhas que passam por um e por outro, conectando o que está acontecendo com aquilo que seria

improvável, com aquilo que nunca poderemos provar que vai acontecer e, como dizia Immanuel Kant: “existem duas coisas que não precisam de medida, uma é o riso, a outra é a música. Não precisam significar nada, apenas devem nos dar pleno prazer” (Écoute, 2004).

Referências

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown (EUA): Wesleyan University Press, 1961.

_____. *De Segunda a Um Ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. *Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro : Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 1997.

_____. *O que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2005.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ, Fapesp, 2002.

Audiovisual

ÉCOUTE. Direção: Miroslav Sebestik. Produção: Jacques Bidou. Roteiro: Anne Grange, Miroslav Sebestik. França: Facets Multimedia Distribution. 2004. 1 dvd (120 min), widescreen, color. Produzido por Centre Georges Pompidou, JBA Production, La Sept, Mikros Image, Sacem.