



CALAR É UMA NARRATIVA

Christian Tarding

Para Anne Cauquelin

**silêncio acontecimento
experiência**

O primeiro movimento deste estudo detalhado de aspectos específicos da obra "4'33'", descreve o impacto de sua primeira interpretação. Como observa Christian Tarding, seu acontecimento resultou em quase nada. É justamente a partir desse quase, à diferença do nada, de sua precisão e impermanência infraфина que o autor pontua e percorre o conceito de silêncio em John Cage e suas consequências imperceptíveis.

Precisa.

Um dia a música interrompeu-se, precisa.

Um dia, tão precisamente quanto, ela recomeçou. Ou começou enfim. O verão está virando, é sexta-feira, 29 de agosto de 1952, em Woodstock (Nova York), no quase exatamente meio da vida de John Cage.¹ Aos 40 anos bem festejados, ele cria uma das peças mais complexas da música ocidental de tradição escrita. Faz executar: ele não é seu primeiro intérprete (quero dizer). Sua execução mundial é confiada a David Tudor.² Intérprete nos Estados Unidos, dois anos antes, de "Sonata para piano n.2", de Pierre Boulez – isto é, uma das obras tecnicamente mais exigentes do repertório pianístico do século 20.

Um dia a música interrompeu-se. Precisa. Por tempo calibrado estrito. Uma suspensão de quatro minutos e 33 segundos.

SE TAIRE EST UN RÉCIT | *Le premier mouvement de cet étude détaillé sur des aspects spécifiques de l'oeuvre "4'33'" décrit l'impact de sa première interprétation. Comme l'observe Christian Tarding, pendant sa réalisation, il n'arrive presque rien. En effet, c'est justement sur ce presque, qui n'est pas rien, mais bien inframine, précis et éphémère, que l'auteur reviens pour examiner le concept de silence, selon John Cage, et ses conséquences imperceptibles. | Silence, événement, expérience.*

John Cage (Los Angeles, 1987)
Foto Russ Widstrand | Fundação John Cage Trust
Gentilmente cedida por Jacy de Oliveira

Não estamos na Carolina do Norte, não estamos no Black Mountain College – mas a obra é um paradigma perfeito do espírito ambiente.

Em 29 de agosto de 1952 ela revira tudo, faz tudo revirar. Não se trata de performance. Não necessariamente (necessariamente não) de um gesto dadá. Mas de música. Primeiro. Neste lapso de tempo de estrita radicalidade: 4'33".

No final de agosto de 1952, a vida criativa de Cage já é bastante consistente. O piano temperado fora "inventado" (nele não nos deteremos), sua obra-manifesto, as "Sonates et Interludes", executada integralmente por Maro Ajemian no Carnegie Hall de Nova York em 12 e 13 de janeiro de 1949. *Untitled Event*, o primeiro *happening* (assim ainda não designado – para o surgimento do termo será necessário esperar 1958 e Allan Kaprow), ocorreu graças a sua instigação, dessa vez justamente no Black Mountain College: em 16 de agosto de 1952. Seu catálogo já é abundante; o *I Ching* – graças a Christian Wolff que o fez descobrir – está em curso na dinâmica composicional faz um ano (*Music of Changes*). Cage, que conhece as atividades do College desde seus anos de formação, lá intervém, diversas vezes, mas de modo determinante em 1948 e 1952. Merce Cunningham, conhecido em 1939, torna-se o amigo principal, sempre a seu lado. (No verão de 1953, sempre no College, Cage se tornará naturalmente o diretor musical de sua companhia, finalmente criada).

Mas eis que, em 29 de agosto de 1952 – sem dúvida ainda faz bom tempo em Woodstock, na noite um pouco úmida do Maverick Concert Hall, a tempestade de calor não está longe, o verão indiano se anuncia, o concerto começou às 20h15,³ há risco de a chuva o acompanhar em parte, talvez de convidar-se em seu momento crucial –, eis

o que ocorre – quase nada. O ponto está no *quase*, intersticial (o que não é pouca coisa). Excelente definição da interpretação. A música. David Tudor instala-se ao piano, abre sua tampa, imediatamente a fecha: aparentemente nenhuma nota. Trinta segundos se passam. Abertura e fechamento da tampa e dois minutos e 23 segundos se passam, durante os quais, cronometradamente, Tudor vira as páginas da partitura da obra: nenhuma nota, aparentemente. Abertura e fechamento imediato ainda – um minuto e 40 segundos se passam, páginas sempre viradas, tempo sempre apreendido por um fio, nenhum relaxamento da atenção, notas ausentes ao que parece. À última página virada a tampa é reaberta, o músico se levanta: três movimentos, cujos comprimentos foram decididos, graças ao *I Ching*, mas também ao tarô, ao acaso – "4'33"". Duração global, ela também decidida *ao acaso*. Uma obra para piano? Em todo caso, nessa primeira vez, tocada ao piano.⁴ O que está longe de ser anedótico. (Não se pode deixar de pensar na clássica sonata haydniana para piano em três movimentos.)

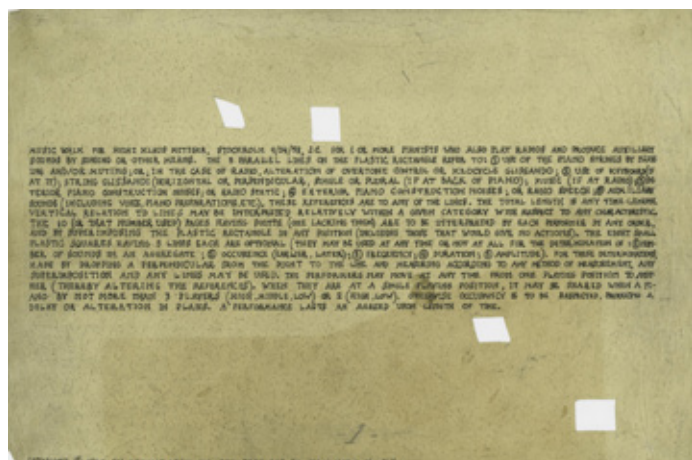
Quase nada? Sala rapidamente animada (o auditório é integralmente composto de mecenas bastante engajados na defesa da arte contemporânea):⁵ irritação, agitação, não necessariamente escândalo no sentido hernaniano: estamos nos Estados Unidos, numa noite de verão, não no teatro do Champs Elysées em 1913. "4'33"" não é exatamente *Le Sacre du printemps*... (precisamente). Mas o auditório movimenta-se. Precisamente. E de acordo com o desejo do compositor a porta da sala de concerto ficou aberta, dando para a floresta, durante toda a duração da obra. Mal-estar, tosses, agitação, cadeiras rangendo, incômodo, rumores, partidas durante a execução ("ninguém riu", dirá Cage). E o vento se foi... (No fim.) Este vento, inflado de importância (Ponge nos lembrará bem

Handwritten musical score for "Imaginary Landscape N. 1", 1939, by John Cage. The score is written on four staves (1-4) and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The tempo is marked $J = 60$. The score is divided into sections labeled A, B, C, and D. Section A is marked with a circled 'A' and contains a circled '1'. Section B is marked with a circled 'B' and contains a circled '2'. Section C is marked with a circled 'C' and contains a circled '3'. Section D is marked with a circled 'D' and contains a circled '4'. The score is printed on a 12-line staff (Style A) and includes the publisher information: SHERMCLAY PEN EASE BRAND, LITHOGRAPHED IN U.S.A., Sherman, Clay & Co. California-Washington-Oregon.

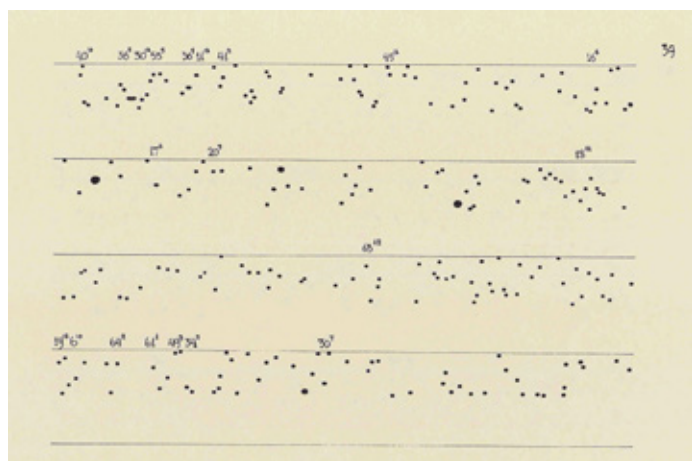
John Cage, manuscrito de "Imaginary Landscape N. 1", 1939



John Cage, manuscrito de "Music Walk", 1958 (1)



John Cage, manuscrito de "Music Walk", 1958 (2)



"Solo for Voice N. 11" by John Cage

disso...). O piano não dispensa, no sentido tradicional, nenhuma nota, mas nada é silencioso. Esse nada, esse quase é particularmente carregado.

Antes, porém, de nos deter sobre o rumor do mundo e das pessoas nessa noite de verão, de retomar as causas e medir o sentido (palavra tão pouco cagiana), é bom, sem dúvida, além das questões poéticas (mas certamente seminais) examinar as características, digamos, técnicas de "4'33"..."

a. Não se trata evidentemente de um improviso. *Stricto sensu*, não se trata nem mesmo de performance e é preciso descolar essa obra da lógica do *happening*. Mesmo se uma inevitável teatralidade (não necessariamente rejeitada – longe de ser rejeitada!) liga-se a sua realização, "4'33" é fundamentalmente uma *composição*, escrita, dedicada (a Irwin Kremen),⁶ "copyrightada" e publicada.⁷ Em agosto de 1952, David Tudor executa a partitura escrita pelo compositor sobre um clássico papel musical (de grande formato), em que os três movimentos e suas durações são claramente indicados; "4'33" se apresenta, portanto, como obra mensurada (medidas de silêncio) com única indicação de tempo para todos os movimentos: a negra a sessenta. (O manuscrito original, dito manuscrito de Woodstock, foi perdido.) Salvo essa partitura primeira, cinco "versões" de "4'33" (ou, melhor, cinco ocorrências) são conhecidas. A segunda, partitura gráfica de 1953 – uma das primeiras de Cage –, dita manuscrito Kremen (e oferecida ao jovem amigo de Cage em seu aniversário), dá a boa minutagem e deve ser considerada o Urtext da peça,⁸ essa versão será reproduzida em fac-símile (mas reduzido) no n. 2 (julho de 1967) de *Source: Music of the Avant-Garde*, a histórica revista de Larry Austin para a qual Cage frequentemente co-

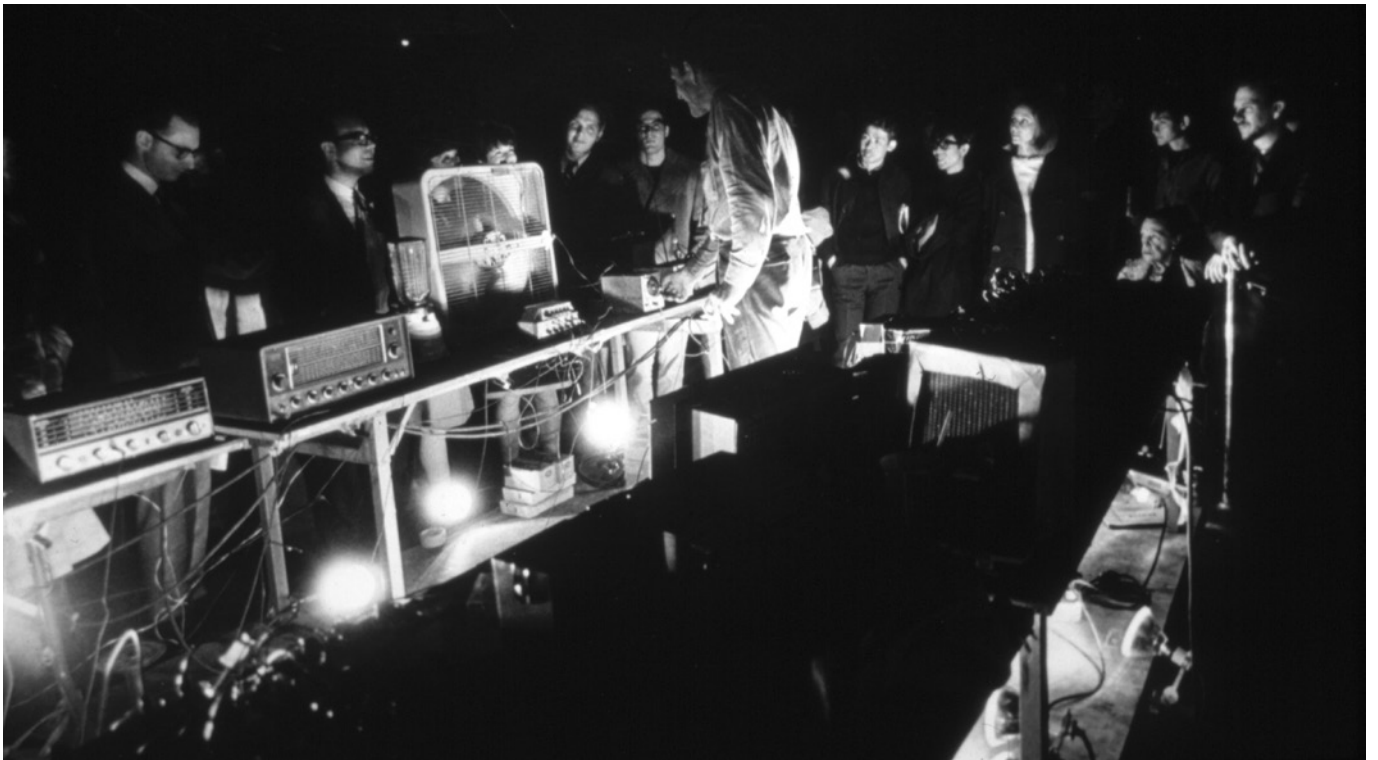
laborou. A versão “Tacet”, publicada em 1960 e retomada em 1986 por Henmar Press, é (foi por muito tempo, em todo caso...) a mais tocada – mas também é falha (primeiro movimento de 33 segundos etc.). Tais precisões para colocar em evidência a preocupação de Cage quanto a sua composição “silenciosa”, isto até as modificações (*os desacetos*) da minutagem de cada uma das partes.⁹ Ele concebeu e considerou “4’33”” um momento essencial de seu percurso: declarativo, reflexivo, instaurador – de modo algum provocador.¹⁰

b. Com “4’33””, pela primeira vez, no sentido da música ocidental dita erudita, uma obra confunde seu título com sua duração. Estreia “definicional” (nominalista) e estrutural: o título impõe, sem recursos, uma *duração*. Sua execução não poderia ultrapassar 273 segundos. Aí vemos uma verdadeira revolução na história da interpretação clássica: não se trata absolutamente de questão de *concepção* de texto musical (licenças múltiplas em termos de tempo, rubatos, reapropriação da composição em termos de registro do tempo de execução etc.) na qual o músico pode intervir; ele não poderia (não mais poderia) ser um intérprete no sentido romântico, o leitor extremo de sua técnica (certamente) e (sobretudo) de seu *ego*. Modelo lisztiano abatido... (Não nos esqueçamos que tal modelo é, quer se queira ou não, ainda hoje dominante na interpretação pianística.) Impersonalização – ou, sem dúvida, interiorização. A questão da presença está em outro lugar. Justamente não na realização. Texto, leitura de texto deportados... Há, sim, aí, abertura do texto musical desfeito de toda postura “clássica”. *Texto, portanto*. Inacreditavelmente fixo: musicalmente (insisto) “4’33”” não admite qualquer licença. Isso para além

de qualquer outra obra do repertório, mesmo a mais decidida, controlada, sobrecomposta (Jean Barraqué, Brian Ferneyhough...).

Aqui não estamos, por outro lado, no tempo zero definido por Christian Wolff (um tempo que não é “o tempo do relógio”, um tempo descolado de qualquer questão de medida – para Cage, a obra que responderia seria “0’00”” de 1962, obra denominada “4’33” n. 2”).

c. Deportação, reviravolta: o desvio genealógico importa. Impossível considerar a história antecedente da obra estranha a sua asserção técnica. Cage nos informa vigorosamente a respeito dessa realidade, que pode, segundo uma lógica puramente – não digo ordinariamente – transgressiva, parecer paradoxal: “4’33”” não é isolável, um momento do *aqui* – de um puro presente fundador, no fundo “desistoricizado”.¹¹ “Na câmara surda da Universidade de Harvard, compreendi que o silêncio não era ausência de som, mas o funcionamento involuntário do meu sistema nervoso e da circulação do meu sangue. Foi essa experiência e os monocromos brancos de Robert Rauschenberg que me ajudaram a compor “4’33””.” É preciso retornar a isto ou disto recomeçar: questão de música e de plasticidade. Na câmara anecoica, em 1951, Cage escuta dois sons, grave e agudo; o primeiro reportando-se à circulação de seu sangue, o segundo à dinâmica de seu sistema nervoso. No coração da situação teórica de silêncio total, o silêncio não está: o corpo pulsa e faz sua música. *Música no interior*. No mesmo ano de 1951, no Black Mountain College, Robert Rauschenberg realiza sua série White Paintings. Trata-se de cinco obras, compostas respectivamente de um, dois, três, quatro e sete telas modulares. Grandes formatos monocromáticos



confeccionados com pintura industrial aplicada com rolo, o terceiro sendo o mais conhecido: três telas iguais, 182,88 x 274,32cm de dimensão.¹² (Três telas... três movimentos?) Virgens – numa acepção simbólica reivindicada pelo artista –, esses quadros são superfícies cambiantes, “aeroporos para a luz, as sombras e as partículas”,¹³ constantemente refeitas pelas variações luminosas e pelas sombras dos observadores. Superfícies reflexivas. Mais do que um silêncio representado, um silêncio materializado: heterogêneo, metamórfico. Silêncio *no exterior*. “4’33’” “dialetiza”, de algum modo, essas duas experiências.

Então, “4’33’” é uma peça silenciosa? Evidentemente não. É preciso boa dose de ingenuidade (ou pelo menos leviandade) de um Éric Dufour, que fala a respeito de silêncio *absoluto*, para nisso acreditar.¹⁴ Diremos sobretudo: silenciosa sim e não. Trata-se de concordar sobre a definição do silêncio.

Silêncio: nada aí (nada na ideia cagiana) da ordem do neutro, *a fortiori* do substrativo ou do negativo. “4’33’” não se entrega ao silêncio senão à condição de escutá-lo como valor cumulativo, murmurante, sussurrante, “rumorejante”: como “tudo o que acontece¹⁵” no registro do sonoro, mistura-se ao que existe e evoca o risco de ser.

Eis o *exterior*: pela porta do Maverick Concert Hall largamente aberta sobre o rumor do mundo, pelo bando de passantes noturnos e também pelo interior surpreso, desestabilizado, reativo, produtivo da sala. Mas, certamente, é a um outro *interior* que se deve ligar... Esse, plural, incrivelmente plural, que ressoa com a frequência fraca do batimento sanguíneo. E é claro que lá está o essencial de “4’33’”.

Que haja *inversão*, que a música seja deportada, induzida pela ausência de concretização de um texto musical, e, no entanto, a plateia seja puro

gesto de interpretação, concordamos sem reservas. Eis aí algo extremamente consequente. Trata-se quase, nessa consideração particular da existência da obra, de pedagogia. Mas Cage não poderia permanecer na imediatidade (finalmente...) ensinada.

O ponto fundamental é o seguinte: não o que está em jogo em “4’33’” (há, como sabemos, figuração de jogo – mas também verdadeiramente jogo pelo rigor de contagem, a absoluta concentração necessária, a disciplina infraфина que não encontramos nesse grau senão nas solicitações e concretizações das partituras de Morton Feldman; há deslocamento verificável do musical, como bem sabemos...), mas quem toca “4’33’”? Tudo está lá. A obra não é tanto do despertar do exterior, da questão plástica, estética, do “exterior” musical, reconstituindo, portanto, se não uma nova norma, ao menos um novo campo de aceitabilidade fenomenal (ela o é certamente: permaneceremos dialéticos), que percussão forte, certamente a mais forte, sobre a questão da experiência, da ordem realizada de si: o que ela nos faz tocar, o que nela nós tocamos?

“4’33’” desfaz toda ideia de audição, naturalmente de consumação. Ela é, ainda que reivindicando-se da pura delicadeza – Cage: “A obra concretizará uma ideia bem simples que eu desejaria tão agradável quanto a cor, a forma, o perfume de uma flor; ela deveria, por fim, ser da ordem do imperceptível...” –, um golpe de bastão zen.

A que nos remete o espelho paradoxal da tampa fechada? Nossa própria música: singular, intransitiva. Não derivada (finalmente não derivada) mas desenrolada, aberta; respirada fora de qualquer vetorização por um texto *pronunciado*.

“4’33’” é obra para o retorno da música *a si*. *Em si*. Uma deglutição – plena força do alimento mental.

Still do vídeo de John Cage Variations VII, 1966 (2)

Que cada um possa criar sua própria música, sem lesar ninguém: eis aqui uma definição satisfatória da revolução.¹⁶

Tradução Inês de Araujo

Revisão técnica de Elisa de Magalhães

NOTAS

O texto foi publicado originalmente em: Cometti, Jean-Pierre; Giraud, Éric (ed.). *Black Mountain College, art, démocratie, utopie*. Rennes: Presses Universitaires, 2014: 101-106.

1 Cage nasceu em 5 de setembro de 1912, e morreu em 12 de agosto de 1992.

2 Tudor (1926-1996) foi um dos mais próximos companheiros de Cage, paralelamente, no que diz respeito aos músicos, a Morton Feldman, Christian Wolff ou Earle Brown. Executou várias de suas obras para piano, entre elas, “*Music of Changes*” (1951) e o “*Concert for Piano and Orchestra*” (1957-1958). Assumiu a direção musical da Merce Cunningham Dance Company após a morte de Cage.

3 No programa antes de “4’33’’’: obras para piano e piano temperado de Wolff, Feldman, Earle Brown, como também a “*Sonata n.1*”, de Boulez. Após “4’33’’’: “*The Banshee*”, de Henry Cowell, igualmente para piano. Todas as peças interpretadas por David Tudor.

4 Cage indicou desde a sua criação que ela poderia ser interpretada por qualquer instrumento ou qualquer combinação de instrumentos; ela é, aliás, repertoriada exatamente na rubrica “*Various Solos & Ensembles*” de seu catálogo editado por Peters, não na de peças para piano.

5 Ele reúne os membros da Woodstock Artists Association, presidida por Emmet Edwards e que conta, entre outros, em seu comitê diretor, com

Henry Cowell e o pianista e musicólogo Charles Rosen (autor, em 1972, do indispensável “*Le style classique*”). O concerto é oferecido em benefício de um fundo de pensão especificamente consagrado aos artistas americanos.

6 Nascido em 1925, na Carolina do Norte, jornalista, artista plástico e professor de psicologia clínica na Duke University, Irwin Kremen tornou-se particularmente conhecido por suas colagens abstratas. Aluno de Mary Caroline Richards no Black Mountain College, ele conheceu Cage, Cunningham e Tudor em 1951, em Nova York. David Tudor indicou, durante uma importante entrevista com Reinhard Oehlschlägel publicada no número de abril de 1997 de *MuzikTexte* (n. 69/70: 69-72), inteiramente consagrado a ele, que a obra por ele interpretada no Maverick Concert Hall lhe fora inicialmente dedicada.

7 Por Peters em Nova York em 1960 (n. 6777 das edições). Note-se que não se trata do Urtext da obra; essa edição não dá as minutagens “corretas” dos três movimentos (ela indica 33”, 2’40” e 1’20” contra aqueles da criação: 30”, 2’23” e 1’40”).

8 Ela foi reproduzida em 1993 por Peters (n. 6777a).

9 O que se pode explicar; aqui, porém, falta espaço para que isso seja feito com toda a atenção necessária. Reservemos o exame às próximas páginas sobre a obra, que se oferece, como poucas, à retomada do comentário, mas também, “muito simplesmente”, da análise (nesse sentido explica-se a decisão das visões aritméticas e geométricas). Dito isso, é bom lembrar que a posição de Cage flexibilizou-se bastante quanto ao ponto preciso das minutagens. Contava mais para ele, por fim, o recorte em três movimentos do que a definição canônica da duração de

cada um deles. Sendo respeitado o total de 273 segundos – como se fala de total cromático –, a duração pode ser determinada para um e outro por operações do acaso.

10 “Pelo tempo que esse desejo persistirá em nós – desejo de novos materiais, de novas formas, de novos istos e novos aquiloos –, devemos tentar satisfazê-los. Eu, pessoalmente, tenho tais desejos (...): primeiramente o de compor um trecho de silêncio ininterrupto e de vendê-lo à Musak Co. Ele durará três ou quatro minutos e meio – segundo as durações-padrão das músicas “enlatadas” – e seu título será “Silent Prayer”. (Cage J., *Confessions d’un compositeur (A composer’s confession*, 1992), traduzido do inglês (EUA) por Élise Patton, Paris: Allia, 2013: 47.) O (pequeno...) livro de Allia reconstitui na verdade uma conferência de Cage no Vassar College de Nova York em 28 de fevereiro de 1948; ou seja, alguns dias antes da finalização da partitura de “Sonates et Interludes pour piano préparé”. Note-se, além disso, que Cage declarou ter trabalhado a elaboração de sua obra “silenciosa” – composta nota a nota segundo disse – mais do que qualquer outra; que precisou, para sua finalização, de quatro anos ... 1948-1952: aí está a conta.

11 Sabe-se que, se “4’33”” é de fato a primeira partitura integralmente “silenciosa” da história da música que foi executada, ela foi precedida por uma obra da qual pode ser que o erudito e exegeta de Satie, que era Cage, tivesse conhecimento: a “Marche funèbre composée pour les funérailles d’un grand homme sourd” – 24 compassos vazios concebidos por Alphonse Allais, que foi seu amigo de Satie. (Mas para Allais, essa composição indicava, assim como a totalidade de seu *Album primo-avrilisque* – Paris: Ollendorff, 1897 –, uma piada; o que Cage energicamente sempre rebateu com relação a “4’33””; Allais permanece, por

outro lado, ligado a uma concepção “clássica” do silêncio, confundindo-o com a ausência de som.) Não se deve esquecer – e trata-se evidentemente do mais importante quanto à gênese de “4’33”” –, no próprio percurso musical de Cage os 44 minutos consecutivos de silêncio de “Four walls” (música de balé para piano, com intermédio vocal sobre poema de e.e.cummings, 1944).

12 A obra faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna de São Francisco desde 1998. O conjunto de *White Paintings* foi exposto pela primeira vez na Stable Gallery (Nova York) em outubro de 1953.

13 Cage J. Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son oeuvre. [1961]. In: Silence. *Conférences et écrits*. Traduzido do inglês (EUA) por Vincent Barras. Genève: Héros-Limite, 2003: 114.

14 Dufour É. *Qu’est-ce que la musique?* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, coll. “Chemins philosophiques”, 2005: 16.

15 Wittgenstein L. *O mundo é tudo o que acontece. (Tractatus logico-philosophicus* [1921], traduzido do alemão por Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, col. “idées”, n. 264, 1972: 43.) Trata-se aí, sabemos, da primeira proposição do *Tractatus*; sabemos talvez menos que Cage foi um grande leitor de Wittgenstein.

16 Cf. Cage J. *Pour les oiseaux* (entrevista com Daniel Charles). Paris: Belfont, col. Les Bâtitseurs du XX siècle”, 1976: 241.

Christian Tarting é professor de estética na universidade de Aix-Marseille. Escritor e crítico, é especialista em John Cage, sobre quem publicou em torno de 40 artigos em revistas musicais, de musicologia e de estética, e com quem realizou duas grandes entrevistas.