

MÁRIO JOAQUIM
SILVA AZEVEDO



4'34''

SOBRE O SILÊNCIO E DA SUA ENTROPIA
A PARTIR DE JOHN CAGE

TESE APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO
DO GRAU DE DOUTOR

DOUTORAMENTO EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

ORIENTADOR

PROFESSOR DOUTOR
JOSÉ CARLOS DE PAIVA,
PhD

COORIENTADOR

PROFESSOR DOUTOR
FERNANDO JOSÉ PEREIRA,
PhD

UNIVERSIDADE DO PORTO, FACULDADE DE BELAS ARTES - PORTO 2017

À Isabel,
o meu chão e a minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo exemplo.

Aos meus filhos, o meu sonho.

Aos meus netos, o meu ar e o meu futuro.

À minha família, porto seguro e bondoso.

Aos meus orientadores, a minha respiração e o meu silêncio.

A Pierre van Hauwe, pelo aberto e pelo mundo.

Aos meus alunos, o meu exercício.

Aos meus colegas e amigos, pela generosidade.

Ao Instituto e à Orquestra Orff do Porto, pela possibilidade irrepetível de cocriar.

Às Irmãs Doroteias, ao Colégio do Sardão e à ESE de Paula Frassinetti, por me terem deixado brincar.

À FBAUP, aos meus professores e aos meus colegas, pela cumplicidade, pelo pensamento singular e pelo arrojo.

À ESMAE, ao Politécnico do Porto, o meu desafio, a minha finisterra.

A PTM, pelo ofício do ouvir.

A Horácio Tomé Marques, pelo ouvido inclinado e pela voz outra.

A Reynier Kloeg, pela inventividade, conhecimento, compromisso e amizade.

A Miguel Teixeira, pelos ofícios e mãos experimentadas.

A Bruno Pereira, pela revisão atenta, pelo conselho amigo e apoio técnico.

À Inês Vicente, por ser a única carraça-Cage que existe.

A Gustavo Almeida, pelo ouvido objetivo e pela inventiva produção musical.

À Renata Lima, à Elisabete Moreira e a José Prata pela logística cúmplice.

A Miguel Azevedo, pelo ouvido Cageano.

À Sara Azevedo, pela mão Arendtiana.

A Rui Damas e a António Gorgal, pelo desenho silencioso dos Diálogos.

A John Baldacchino, pelos aforismos Adornianos.

A Madalena Soveral e a Telmo Marques, pelo questionamento artístico.

A todos aqueles que, por não terem sido mencionados, ainda tornaram mais audível o seu silêncio.

A Bach e a Gould por se terem transformado no silêncio fundacional da nossa escrita.

NOTA PRÉVIA

Existe, portanto, uma outra arte para lá do espetáculo
e da berraria cacofônica do presente.
(Pereira, 2016)

4'34" carece de uma justificação.

O título deste trabalho constitui-se como *um segundo mais* face à icônica obra de John Cage (1912-1992) e merece uma atenuante circunstancial em jeito de interrogação: observados que estão 65 anos daquela obra, o que resta dela? O que é que dela ficou? Ou, o que estará para lá dela? Há um excesso, ou há uma míngua de palavras e de ideias sobre ela?

O que mais desejamos é, com 4'34", provocar um entendimento sobre o que é *pensar o mundo através do ouvido* e o que significa refletir criticamente sobre o mundo, partindo desse oráculo labiríntico e auricular.

Trata-se aqui de mapear hermenêuticamente o silêncio cageano e, com ele, deslocarmo-nos em direção a uma semiologia sua, a uma poética e a uma retórica sobre o silêncio, para podermos inaugurar um discurso que o enobreça, questionando o porquê da sua frágil presença entre nós, no hoje, e do seu potencial e urgente (re)aparecimento no ato de (co)criar, de rececionar e até de “*des-produzir*” (Pereira, 2014, p.26).

Procurando também dar conta do seu desgaste atual, interessa-nos aqui conquistar metaforicamente *um segundo mais* para, com ele, nos debruçarmos sobre esse fator de perturbação – a ausência de silêncio - que, no nosso entender e nos dias que correm, dificulta muito a criação de vozes singulares. O presente trabalho emerge dos escombros de pensamentos, de ações e do registo de ambos, procurando um caminho, num estilo andarilho, que o vai aproximando e afastando, aqui e ali, do seu parceiro cageano de viagem – 4'33" – ora glosando-o, ora sobrepondo-se-lhe, ora robustecendo-o no cruzamento de ideias, de tarefas, de desvios, de recusas e congeminções tidas, e a continuar a ter.

Podemos agora dizer que, pela maturação e pelo esforço empreendido, este nos ofereceu uma renovada energia para que, com ele – silêncio – nós possamos confirmá-lo como uma autêntica dimensão humana predisposta a descobrir o verdadeiro estatuto poético de um qualquer homem no mundo.

Aqui convém-nos convocar, e confirmar, as vozes de Giorgio Agamben (1942-) e de Hannah Arendt (1906-1975) quando estes nos remetem para a pluralidade e a liberdade enquanto conceitos políticos fundamentais para justificarmos o *aberto* que vemos em John Cage. Este, o *aberto*, tornou-se - de alguma forma se pôs em nós tal qual o grilo falante de Pinóquio - muito subtil e capaz de sussurrar aos nossos ouvidos, a todos os ouvidos, que *os homens estão condenados à liberdade*.

Enquanto espaço e tempo de atenção profunda ao mundo em que nos pusemos a viver, este

trabalho dá conta da nossa jornada e faina laboriosa – **escrita** enquanto *lado A* (exórdios I, II e capítulos I, II, III, IV e V) e **oficina** como *lado B* (apêndices I, II, III, IV, e V) – e está ancorado no espaço de intersecção entre a arte (música em destaque), a educação, a estética e a filosofia.

Parece-nos agora claro que este 4'34" se desloca na procura de pensar o *artístico* e a educação a partir de um silêncio promotor de diferentes configurações do gesto criativo, da atitude educativa e estética, dedicando um cuidado intenso a filósofos, a artistas, compositores e pedagogos que muito têm contribuído para a transfiguração da arte e da educação.

Tal supõe necessariamente a abertura a singularidades do pensamento crítico quando se estabelece comunicação rizomática e andarilha entre o *ouvido-reificado* que resgatamos a Theodor W. Adorno (1903 - 1969), o *ouvido-em-trânsito* que imaginamos em John Cage, o *aberto* declarado de Giorgio Agamben, o *mundo* e a *natalidade* enquanto âncoras do pensamento de Hannah Arendt e o *acontecimento* de Michel Foucault (1926 - 1984) e de Jacques Derrida (1930-2004).

Adicionando a este universo o nosso *acordeão de papel* inspirado no organetto de Leonardo da Vinci e concebido enquanto *instalação sonora* sobre e do silêncio, projetamos e precipitamos sobre ele evidências que constituem, no nosso entender, fraturas/ruturas de sentido na contemporaneidade. Ora, é nesta atualidade que ouvimos a voz de Fernando José Pereira, numa comunicação nos nossos Diálogos Silenciosos II, a avisar-nos da importância *desanestésica*¹ de nos situarmos perante um deliberado afastamento da cumplicidade amável e positiva da imagética global, o que quererá dizer, a necessitarmos de “um silêncio como opção, por oposição à gritaria cacofônica das opções comunicativas da pandemia global das imagens” (Pereira, 2016).

E é neste hoje que ouvimos José Carlos de Paiva a confrontar-nos com a emergência da presença enigmática do silêncio entre nós enquanto *potência para o ato de criar* e a avisar-nos de que, tal como o fez Jean Baudrillard (1991), os homens ao viverem num mundo repleto de simulações, diríamos nós, ao viverem sem o silêncio enquanto ensaio sobre a atenção profunda a dar ao mundo, perdem facilmente a sua causa.

É perante este conjunto de pressupostos que ganhamos ainda mais coragem para nos dedicarmos a esse silêncio enquanto espaço para a liberdade, enquanto exercício que arendtianamente pressupõe ressonâncias coletivas – i.e. a construção singular do *acordeão de papel* inspirado em da Vinci, a efabulação sonora da gravação de um corpo numa sala semi-anecoica (carraça-Cage) – e antevê uma *comunidade de iguais* que não se evidencia pela busca estática de gramáticas comuns. Busca sim, mas de outra maneira, singularidades.

4'34" remete-nos para a assunção do dissenso, a assunção do conflito entre múltiplas interpretações possíveis do mundo, da arte, da educação, com o silêncio a ter o papel incontornável e vital de tornar ainda mais claro o que queremos dizer quando dizemos ao que vamos, o que queremos fazer e o que pensamos.

¹ Desanestesia, segundo Fernando José Pereira (2016), corporiza, no seu jogo de significações, uma aproximação ao real, expondo a conexão do prefixo *des* ao conceito de anestesia (originalmente enquanto *negação da beleza* e, mais recentemente, usado enquanto *anulação da dor*.)

Isso remete-nos para John Cage – na obra-rutura 4’33”- que, a nosso ver, e isso constituiu a nossa *differentia ultima* face a ele, depois de tantos anos instalado em nós, fez dele assunto reivindicador de modernidade musical, e que agora seja, por via da nossa leitura, uma modalidade de pensamento, uma atenção profunda ao que nos rodeia, um silêncio independente e desobediente. Que seja então, nem mais nem menos, um grito.

Um grito em forma de silêncio delator do *status quo* que se vai fortalecendo cada dia que corre na sociedade contemporânea ao destacar o homem-sem-conteúdo que é gerado nos domínios político e jurídico, representado nas arenas da arte autoindulgente, exposto nas aporias curriculares dos sistemas de ensino e agitado na hiperatividade ruidosa e propositada dos *mass media*.

Este silêncio que agora trazemos é, obviamente, um silêncio que resulta da vontade de desmontar uma das condições primeiras da sua existência: a da sua associação com a desistência.

Há no silêncio, como todos sabemos, mais do que uma natureza.

O nosso silêncio - 4’34”- é um silêncio com *poder disruptivo*. Suspeitamos até que esta declaração poderá constituir-se como um verdadeiro obstinado ao longo do presente trabalho. Sobre isso, desde já, pedimos para que sobre ele possa ser derramada a boa vontade dos leitores.

A premissa da nossa problemática, da nossa investigação parte exatamente desse poder disruptivo e tem como vontade fixá-lo no presente. Daí sublinhá-lo, parafraseá-lo e repeti-lo.

Sabemos hoje que, quem se abstém de falar, traduz esse modo de estar numa capitulação. Isso soa-nos, de imediato, a retirada e a demissão. Não é, não será nunca, o nosso caso. Vivemos na escola e nela queremos permanecer em silêncio, ou melhor, iremos permanecer nela, olhando-a e ouvindo-a de fora. Far-nos-á bem ao discernimento.

O silêncio que aqui trazemos não soa, não pode soar, a fuga nem a desistência.

É um grito que se manifesta na possibilidade, aí está, de – enquanto modo de pensar – sair de cena e de podermos *ouvir de fora*.

O que nos atrai no silêncio? A permissão de obter uma *distância* que potencia o pensamento crítico. O ouvir e o pensar com distância dão-nos a possibilidade de podermos não capitular.

É essa força imensa que emana do silêncio – a bartlebyana potência da impotência – que nos põe fora, nos exila e, contudo, nos deixa mais esclarecidos.

Eis-nos perante um silêncio – 4’34” – enquanto espaço-tempo de reflexão crítica sobre como nos pusemos a viver no presente. E, mais do que um silêncio resistente, é, sobretudo, um silêncio desobediente. Eis-nos perante um silêncio capaz de declarar que em arte há sempre e indeterminadamente algo que falta, há sempre algo que faz com que as manifestações e procedimentos artísticos *resistam* ao tempo pela imensidão de coisas e pensamentos que deles se podem extrair.

Inferre-se daqui que, se arte estiver próxima da educação, antevemos o sublinhar do homem-devir, por acreditarmos que a doença, aquilo de que a arte sofre é mesmo o futuro.

O silêncio não só presta culto a essa *comunidade que vem*, como nos remete para uma agambeniana

comunidade de seres quaisquer, como sussurra à arte a ideia de que esta se deve deixar envolver pelo manto do inatural, produzindo um efeito de negatividade face ao *presente*, ao que emerge do hoje. Essa utopia constituinte da arte – o *devir* do homem – constitui a sua própria potência obrigando o silêncio a deslocar a sua polissemia ao medir, ao auscultar o grau de atemporalidade que esta pode e deve exercer no tempo.

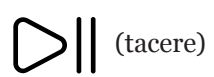
4'34" não poderia estar mais de acordo sobre o *são* convívio com esta ostensiva intemporalidade com que Cage nos brinda exercendo e derramando sobre a música, através da sua *obra-viva-em-imanência*, um caudal de propostas tal, que ao homem só lhe restará ser livre.

Via silêncio, eis pois, um *destino* especial a dar à música, a dar às artes.

Um silêncio enquanto petição sobre o futuro do homem admitindo que o destino da arte, da música em particular, foi sempre dirigir-se ao que *ainda não somos* e aos *outros que aí vêm* (Agamben, 1993).

Assim podemos afirmar que o silêncio apoia a ideia de que uma manifestação sonora, um procedimento artístico e sonoro deve correr sempre o risco de potencializar o que falta.

Eis um silêncio consciente da potência da vida das artes enquanto utopia. Melhor ainda, enquanto heterotopia.



(tacere)

RESUMO

Título:

4'34"

SOBRE O SILÊNCIO E DA SUA ENTROPIA

A PARTIR DE JOHN CAGE

There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening.
(Cage, 1961, p. 191)

A partir da vivência subjetiva do silêncio em acontecimentos singulares fomos levados à análise da obra 4'33" de John Cage. Neste trabalho, colocámos e mantemos a questão de saber se a força dessa obra não estará para além dela própria. Para obter resposta(s) propusemo-nos, em primeiro lugar, perspetivar a obra à luz dos conceitos de *silêncio*, *acontecimento*, *aberto* e de *indeterminação* e onde houve lugar para tratar hermenêuticamente esses conceitos expondo-os às várias camadas de leitura etimológica, epistemológica e semântica, tentando procurar o fundamento ontológico para a abertura da música e da escuta como possibilidades permanentes do devir singular. Num segundo momento, ampliamos o trabalho e a reflexão com os conceitos de *mundo* e *natalidade* de Hannah Arendt encontrando desta maneira a entropia certa para colocar o silêncio num cenário rizomático e capaz de ressonâncias com a comunidade. A educação e a arte jogaram, e jogam aqui, um papel fundamental por possibilitarem predispor o silêncio enquanto modo de pensar a abertura e a respetiva expansão do mapa humano de experiências.

Num terceiro momento, com a hipótese em cena de entendermos o silêncio enquanto *tempo e atenção profunda* ao que pensamos, como pensamos, e sobre o que temos à nossa volta, focamo-nos no facto de a contemporaneidade ser ruidosa e procurámos, via Theodor W. Adorno, compor uma leitura crítica sobre a fragilidade da escuta contemporânea enfatizando os conceitos de *ouvido-reificado* adorniano e de *ouvido-em-trânsito* cageano, para agora podermos defender o silêncio enquanto convite à renovação e à criação permanentes.

O último momento fez-nos regressar a John Cage e, com ele, criar um estado de exceção para o nosso corpo e pensamento permitindo-nos encontrar no silêncio uma forma singular de reinventarmos a vida.

Partimos, neste nosso andarilhar e em vez de irmos em busca de uma outra câmara anecoica, à descoberta de um novo órgão humano - a *voz-orelha* - cuja ação surge de um entendimento e de uma reflexão sobre como pensar o mundo através do *ouvido* - *pensamento* e da *voz-declaração* sempre acompanhados por José Carlos de Paiva e por Fernando José Pereira que nos permitiram *mudar de posição* e protagonizar em nós a possibilidade de ouvirmos o inaudível, ou até o incognoscível.

Com eles demos conta de que iniciamos este *caminho do silêncio* com os ouvidos junto aos joelhos e às pernas e que agora, com eles apontados a um *acordeão de papel* que acaba de nos sair das mãos, podemos imaginar o nunca-ouvido-antes. Ficamos assim, perante esta instalação sonora sobre o silêncio, sem palavras e sem gramática suficiente para responder à hipótese de ele ser mesmo silencioso.

Por causa disso iremos continuar empapados em silêncio.

Palavras chave:

Silêncio, acontecimento, aberto, indeterminação, mundo, natalidade, ouvido-reificado, ouvido-em-trânsito, voz-orelha e acordeão de papel.

ABSTRACT

Title:

4'34"

ABOUT SILENCE AND ITS ENTROPY FROM JOHN CAGE

There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening.

(Cage, 1961, p. 191)

From the subjective experience of silence in singular events we were led to the analysis of John Cage's work 4'33". In this work, we put and keep the question of whether the strength of this work is not beyond itself.

To get answers, we proposed, firstly, to prospect the work in the light of the concepts of silence, event, openness and indeterminacy and where there was place to consider these concepts hermeneutically reading them in various levels of etymology, epistemology and semantics. This is meant to search the ontological foundation of revealing music and listening as permanent possibilities of the singular becoming. Secondly, we expanded this text and reflection with Hannah Arendt's concepts of world and natality, thus finding the right entropy to place silence in a rhizomatic and resonant setting with the community.

Education and art have played, and here play too, a fundamental role enabling the silence as a way of thinking to open and expand the human map of experiences.

In a third moment, with the hypothesis of understanding the silence as time and deep attention to what we think, how we think, and about what we have around us, we focus on the fact that contemporaneity is noisy and we worked on, via Theodor W. Adorno, composing a critical reading on the fragility of contemporary listening by emphasizing Adorno's concept of *reified-ear* and Cage's *ear-in-transit*. This, to be able to defend silence as an invitation to permanent renewal and creation.

The last moment brought us back to John Cage and, with him, create a state of exception for our body and thought allowing us to find in silence a unique way of reinventing life.

We started our walk, moving on, but instead of going in pursue of another anechoic chamber, we go in the path of uncovering a new human organ - the *voice-ear* - whose action arises from an understanding and reflection on how to think the world through the *ear-thought* and *voice-statement* always accompanied by José Carlos de Paiva and Fernando José Pereira that allowed us to change position and to carry out in us the possibility of listening to the inaudible, or even the unknowable. With them we realized that we started this path of silence with our ears near our knees and legs and now, with them pointing at a paper accordion that has just been released from our hands, we can imagine the *never-heard-before*. We were thus facing this sound installation about silence, without words and without sufficient grammar to answer the hypothesis that it is truly silent. Because of this, we will remain soaked in silence.

Keywords:

Silence, event, open, indeterminacy, world, natality, reified-ear, ear-in-transit, voice-ear and paper accordion.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS /	4
NOTA PRÉVIA /	5
RESUMO /	10
ABSTRACT /	12
ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS /	17
EXÓRDIO I /	19

CAPÍTULO 1 - IN SILENTIUM / 36

1. Do silêncio e da entropia / 36

- 1.1. A força hermenêutica do silêncio / 43
- 1.2. Do silêncio legítimo ao silêncio legitimado / 49
- 1.3. Do silêncio enquanto heterotopia / 55
 - 1.3.1 Será o silêncio uma heterotopia? / 58
 - 1.3.2. A música e a heterotopia nos homens / 64
 - 1.3.3. O caminho heterotópico da música / 68

CAPÍTULO 2 - A FISSURA DO SILÊNCIO / 77

2. A rastrear o silêncio / 77

- 2.1. O silêncio em nós / 92
- 2.2. John Cage no deserto / 102
 - 2.2.1. John Cage em pleno deserto a abrir uma fissura / 105
 - 2.2.2. Música e silêncio no deserto cageano / 110
 - 2.2.3. As dimensões cageanas de espaço e tempo / 116
 - 2.2.4. Cage performativo / 120
 - 2.2.5. Cage aleatório e Cage indeterminado / 123
 - 2.2.6. O cosmos cageano / 127
 - 2.2.7. Cage e a cesura na música / 129
 - 2.2.8. As novas poéticas musicais / 134
 - 2.2.9. John Cage bio e zoê / 140
 - 2.2.10. Os olhos e os ouvidos no outro / 144
 - 2.2.11. Silêncio. Indeterminação. / 146
 - 2.2.12. A escrita cageana / 151
 - 2.2.13. Nos bastidores do pensamento cageano / 151
 - 2.2.14. Os sentidos que gravitam na música cageana / 155
 - 2.2.15. Os silêncios de Cage em pleno século XXI / 163
- 2.3. Do silêncio à indeterminação / 171
- 2.4. Do silêncio do Homo Musicalis / 175

CAPÍTULO 3 - O SILÊNCIO AO QUADRADO / 187

3. Potenciar o silêncio / 187

- 3.1. Do silêncio e da sua orquestração no mundo / 193
 - 3.1.1. A a estreia da alteridade / 198
- 3.2. Do silêncio desobediente / 206
- 3.3. Do silêncio resistente ao silêncio insistente e reflexivo / 215
 - 3.3.1. Silêncio educador? / 221

CAPÍTULO 4 - A AGONIA DO SILÊNCIO / 229

4. Da ausência do silêncio / 229

- 4.1. de como o silêncio perdeu a sua voz / 234
 - 4.1.1. Porque é que o silêncio perdeu a sua voz? / 238
- 4.2. A escuta oblíqua do silêncio / 241
 - 4.2.1. O som obliquamente organizado / 246
 - 4.2.2. A escuta do silêncio / 254
 - 4.2.3. Adorno entre o fetiche da música e a regressão da escuta / 261
 - 4.2.4. A dor do silêncio reificado / 271
- 4.3 O ouvido-reificado e o ouvido-em-trânsito / 275

CAPÍTULO 5 - A ONTOLOGIA DA ESCUTA / 294

5. Andar com os ouvidos junto aos joelhos e às pernas / 294

- 5.1. A voz-orelha e o Acordeão de Papel / 302
- 5.2. Nos bastidores do silêncio / 312

EXÓRDIO II / 317

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 332

Bibliografia consultada / 332

APÊNDICE / 350

- Apêndice I – Registo discográfico In Silentium / 351
- Apêndice II – Acordeão de papel / 354
- Apêndice III – As aventuras dos Diálogos Silenciosos / 356
- Apêndice IV – A instalação sonora sobre o silêncio / 357
- Apêndice V - A anatomia da errância sobre o silêncio. / 358

ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Politécnico do Porto

FJP – Fernando José Pereira

PTM – Curso de Produção e Tecnologias da Música (ESMAE)

ESE de Paula Frassinetti – Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti

|| (silere) - Intransitividade Silenciosa

▷|| (tacere) - Transitividade Silenciosa

EXÓRDIO I

Silentium musicae origo

O caminho que empreendemos sobre o silêncio – e sobre a sua negatividade compulsiva – conduziu-nos a uma tomada de consciência sobre o mundo que habitamos.

Da sua apetência pela descontinuidade face ao discurso instituído, ele permitiu e permite-nos observar e ouvir com clareza a irrupção de acontecimentos propagadores de ideias e de coisas ainda não-ditas e ainda não pensadas.

Estes acontecimentos, quando registados em contínuo, deixam-nos agora desenhar outros sentidos, outros pensamentos sobre o que desejamos ver e ouvir no mundo. É como se pudéssemos inaugurar *ao contrário*, com a ajuda do silêncio, um movimento de pensamento que põe em xeque, que faz mesmo xeque-mate às tradições de um pensamento iluminista demasiadamente naturalizado na significação, na verdade e na teleologia.

Foi esta calcificação do pensamento que nos levou a gritar em silêncio face ao equívoco gerado por uma conceção do mundo, de arte e de escola, excessivamente linear, exposta ao peso das grandes narrativas salvíficas da humanidade, toldada pela gestão afritiva e permanente das crises atrás de crises – excesso de *presente* – e alienada na (super)visão do caos e desordem contemporânea.

A este modelo de verdade sugerimos, com este trabalho, que a negatividade do silêncio se lhe oponha e lhe apresente uma outra conceção, uma viagem indeterminada pelo interior da singularidade humana.

Talvez possamos assim, e por causa disso, afirmar que não há nenhum sentido matricial na história. O que existe é um enorme e complexo conjunto de sentidos que, indeterminadamente, constitui a tessitura própria do tempo dos homens.

O que temos à nossa frente, o que ouvimos à nossa volta não é a soma aritmética simples de factos ou de objetos. O que temos à nossa frente é um inesgotável choque de forças que metaforiza e metamorfoseia a vida. É exatamente aí que sentimos o silêncio como um sítio privilegiado para aplaudir a indeterminação e o acaso. É essa a sua potência.

Assim, talvez possamos problematizar e partilhar ideias sobre:

- as artes como o avesso de qualquer interpretação;
- a música e o silêncio como um lugar para desobedecer;
- o encontro entre o *artístico* e a educação como algo que sucede com todos os sentidos improváveis;
- a educação artística como convite à permanente e instável (re)organização de pensamentos plurais e singulares sobre o mundo;
- um silêncio capaz de nos propor ouvir a efemeridade dos objetos e das ideias;
- um silêncio capaz de permitir espaços de abertura a outras contemplações auditivas;
- um silêncio a lidar com o *aberto* e o imprevisível;
- um silêncio com a vontade política de não deixar anquilosar os pensamentos e os sons já ouvidos;
- um silêncio a favor do ser-*devenir*.

O caminho que queremos continuar a empreender aparece agora do lado de um corpo dotado de um ouvido particular, com um ouvido que começa a coabitar com palavras-chave como a posse e a renúncia, raiz e desenraizamento, com o exílio e com a revolta.

Se ele está acomodado no nosso *lado de dentro*, no nosso interior, como deveremos fazer para o exteriorizar? Como devemos fazer para o partilhar e para o podermos confrontar com a alteridade, num plano mais coletivo? Como poder expor e partilhar este nosso silêncio?

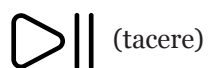
É assim que toma lugar uma escrita quase accidental, apoiada em fontes empíricas que, naturalmente, irão evidenciar uma visão particular do mundo. É esse o nosso gesto, o de poder dar um sentido aos pensamentos que se têm vindo a precipitar em nós mesmo quando impregnados por estranhezas.

Sem a obediência a quaisquer cronologias ou a teleologias, deixamo-nos conduzir pela maneira quase espontânea com que os textos nos foram saindo das mãos, manietados pela ideiação e pela vontade de registar acontecimentos.

O nosso tique nómada – o homem em *trânsito* - aparece ainda mais vincado pelo contacto errático, não calculado, com uma espécie de desfile de ideias que tornam este *caderno de viagens* bem mais próximo de uma putativa *anatomia do silêncio*.

Sem querer, abeiramo-nos de Bruce Chatwin (1940 - 1989) – viajante temerário - quando anunciou ter a ambição de querer escrever sempre a partir de uma máxima de Pascal, a possibilidade de escrever sobre um homem silencioso sentado numa sala.

É sobre este fascínio que os homens sempre tiveram pela errância que agora nos prontificamos a partir, não sem antes nos certificarmos que levamos connosco o essencial para podermos pensar o mundo – o da arte e o da educação em particular – através do ouvido e pensar o silêncio enquanto atenção profunda a ele dedicada.



Começamos com o ouvido colado às pernas e, com isso, criamos um estado de exceção para o nosso corpo. Esta posição permitiu-nos encontrar no silêncio, e na sua hermenêutica, uma forma atrevida de vermos os homens a reinventar a sua forma de viver.

Esta posição, estamos convictos disso, autorizou-nos a esculpir, nos caminhos realizados, palavras e sentidos para o mundo.

Colocamos então o silêncio no corpo e no centro das nossas atividades e pensamentos, como se de um implante se tratasse e, com ele, ativamos aquilo que é essencial para o corpo e para o pensamento se tornarem inesgotáveis e nele poderem permanecer. Ao longo da viagem vimos crescer em nós um novo órgão. Cresceu em nós a *voz-orelha*² que conquistou em nós o desejo manifesto de nos desfazermos dos mecanismos disciplinadores que se abateram sobre o corpo e sobre o pensamento humano.

A *voz-orelha* tornou-se em nós a possibilidade de deixarmos falar o *entre* silencioso que existe – julgávamos nós não existir – no espaço mediador entre as palavras, aquilo que as palavras nos suscitam, e aquilo que os objetos e ideias significam.

Com o seu crescimento em nós demos conta que podíamos deslaçar, ou romper, com o acordo ancestralmente selado entre a palavra e a coisa.

O que é que daí resultou? O que é que daí está a resultar?

A permissão de viajar por lugares onde a estranheza e o lugar do *outro*, de um qualquer *outro*, ganharam, e continuam a ganhar, espessura e densidade em nós.

Cage alertou-nos para essa necessidade de ouvirmos o *outro*.

E foi assim que partimos em busca de uma imaginária cartografia do silêncio acompanhados pelos sons e silêncios nunca antes ouvidos de um acordeão de papel que tardava a sair dos desenhos de Da Vinci. Esta experiência de ouvir o ainda não-ouvido, em formato de instalação sonora, deixou-nos afetados.

Ao mesmo tempo, ausentamo-nos erráticamente em busca dos silêncios, dos sons vitais e inusitados do corpo ficcionado de John Cage. Como o fizemos?

Vivemos essa ficção numa outra viagem empreendida pelo interior – eis um outro tipo de instalação sonora – de uma carraça-Cage que, em câmara semi-anecóica, teima ainda em surpreender-nos dada a sua propensão por uma indeterminada e desconhecida arquitetura corporal-sonora.

² Conceito a ser apresentado nas pp. 93 e 100, secção 2.1., e desenvolvido na secção 5.1., na p. 302 e ss.

Foi aqui que, no silêncio do estúdio e na ausência de uma qualquer determinação ou gramática, demos conta de que o silêncio mais não é do que uma *atenção profunda* ao que nos rodeia. Isso deixou-nos sem palavras.

Doutra forma temos vindo a adicionar-lhe vestígios sonoros dos diferentes silêncios-acontecimento que se espraíram em nós enquanto fissuras (i.e. Monte Tabor, Yazd, Varanasy, ...).

Da viagem, e na viagem, fica-nos o retrato de um silêncio muito particular, aqui e ali distante do de John Cage, *pelo menos em mais um segundo*. Fica-nos a imagem de um silêncio enquanto inquietação pessoal, enquanto espaço de reflexão que se iniciou em nós porque atravessamos mundos e nos deixamos atravessar por eles. Em particular pelo mundo da música, da educação artística, da estética e da filosofia.

À medida que a viagem tem vindo a ganhar dimensão sentimos a necessidade de guardar memórias para que, nos escombros delas e encavalitadas nas memórias de outros viajantes, pudéssemos dar rumo a esta expedição sobre o silêncio.

Desenhámos locais do pousio – Diálogos silenciosos – em que outros pensadores *em trânsito* foram convidados a expor os seus silêncios (i.e. John Baldacchino, Fernando José Pereira, Madalena Soveral, Telmo Marques, Bruno Pereira, ...) e, com eles, pudemos registar a possibilidade de falar e escrever sobre um silêncio que destaca sobretudo a sua relevância em poder constituir-se enquanto *potência* para a receção, a interpretação e a criação.

O ritmo da viagem ganhou constância e cadência à medida que os caminhantes acompanhadores se foram juntando a nós pelo caminho fora. Entre eles encontramos Hannah Arendt a convocar-nos para vermos nos homens a potência inesgotável de podermos (re)começar sempre de novo, e Dennis Atkinson a propor-nos desobediências sérias ao nosso ato livre de caminhar.

John Cage, Michel Foucault, Theodor W. Adorno são outros dos pensadores mais proeminentes nesta saga. Continuando...

Ensaíamos, pois, ir escrevendo sobre o mundo que se ia fixando em nós. Fica aqui assinalado este nosso tique ontológico ao amontoarmos nos nossos cadernos pretos de viagem, pensamentos, testemunhos, citações e acontecimentos que nos permitem agora falar sobre o silêncio.

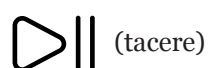
No momento presente, e congratulamo-nos por isso, vemos na academia a possibilidade de podermos mostrar humildemente aquilo de que o nosso espírito tem vindo a ser capaz.

Eis a nossa vez e a nossa voz, parafraseando Foucault (2010) quando clarifica que os universais não existem, apenas singularidades.

No momento exato em que agora falamos imaginamos o nosso silêncio instalado num exercício profundo e inquietantemente resistente e reflexivo.

Vemo-lo enquanto *movimento de pensamento* capaz de nutrir e ensaiar outros pensamentos. Um silêncio disposto a ensaiar o mundo.

Aqui surge uma dificuldade: se é verdade que este modo de pensar existe em nós – vive *dentro de nós* – como podemos nós, atrevidamente ou não, colocá-lo *fora de nós*?



Sendo o mundo da fala e o da escrita um cosmos que nos permite dizer ao que vamos – que nos põe *fora de nós* – e, sendo o mundo da orelha um universo que se materializa *dentro de nós*, vemos a *voz-orelha* – ora dentro, ora fora – como um órgão apto a tornar-nos a todos mais capazes de compormos – é exatamente disso que se trata – um *exercício sobre a dilatação da autoconsciência* onde a escola no mundo desempenha um papel fundamental.

Digamos que o nosso silêncio passa a encontrar, no seio da educação artística, o cúmplice ideal para nos auto propormos a *estados de vir a ser* potenciadores de indeterminações e de dilatações, essas sim, promotoras de um qualquer gesto criativo. Aqui fica registada a vontade de vermos o silêncio como uma dimensão humana predisposta a descobrir um estatuto poético para qualquer homem e a opor-se ao simulacro com que os homens se puseram a viver.

Um silêncio enquanto ensaio sobre a liberdade.

Esta nossa *voz-orelha* captou-o em vários acontecimentos-fissura que agora fixamos no tempo para podermos enaltecer o uso deste novo órgão e, com ele, permitir o começo indeterminado de algo.

Hoje, porque temos vindo a conviver muito com ele, já podemos falar melhor deste novo órgão humano.

De que falamos quando falamos de *voz-orelha*?

De um órgão estranho, metade Cage, metade Bartleby, que vive como um parasita num qualquer corpo humano à espera de poder exhibir a sua radicalidade invejável. Vive na sombra, é uma sombra – solidário com a *sombra auricular* de que o silêncio é feito – e opta pelo silêncio, não para anular o que vê e ouve, mas para o poder pou-sar sobre as ideias e as coisas, dando-lhes espaço e oferecendo-lhes ar para respirar. Tal como a vemos – a *voz-orelha* - quando associada ao silêncio, promove em nós uma inação catapultadora para uma mestria ilimitada sobre o ato de ouvir. Por causa disso instauramos em nós, quase sem nos apercebermos, uma poética da receção muito sensível ao ilimitado sonoro que constitui o universo. Talvez seja por isso fácil admitirmos que, estando esta condição satisfeita, possamos ir à procura do *ouvinte emancipado*³.

Estes testemunhos – alguns deles fixados já no registo áudio *In Silentium*⁴ – constituem hoje uma fratura, uma fissura que nos possibilita atravessar o ouvido pelo pensamento, e não ficarmos retidos por uma qualquer gramática hierarquizadora do mundo dos sons.

³ Referência implícita a Jacques Rancière e ao seu texto *O Espectador Emancipado* (2010)

⁴ *In Silentium* é um registo áudio realizado no âmbito desta investigação que se encontra no Apêndice (ver Apêndice I)

Esta viagem, podemos dizê-lo agora, galvanizou-nos para a experiência do ouvir, para a afetação que a audição pode constituir.

O *acordeão de papel* inspirado em da Vinci – qual instalação sonora sobre o silêncio – por nunca ter sido ouvido antes permite-nos enriquecer essa experiência e usá-lo como um troféu sobre o nunca-antes-ouvido. Perante ele ficamos nus, sem palavras e sem gramática suficiente para responder à hipótese de ele ser mesmo silencioso.

Eis a cesura, eis o acontecimento.

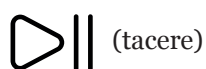
O som, melhor ainda, o não-som do *acordeão de papel* torna audível a ausência.

Uma ausência que se constitui, ela própria, como um testemunho do silêncio.

Theodor W. Adorno (2003, 2010) admoesta-nos para a galopante *regressão da escuta* que se instalou na modernidade. Nele encontramos a leitura crítica e distanciadora necessária para diagnosticarmos como estamos e para podermos optar por uma nova posição envolta numa negatividade construtora de pensamento crítico.

Eis o nosso compromisso. Eis o nosso manifesto.

E, com José Carlos de Paiva e Fernando José Pereira, ampliamos essa vontade de nos manifestarmos e, por causa disso, disciplinarmos em nós a possibilidade de ouvirmos *agonisticamente* o mundo.



Do estado atual do nosso corpo e do nosso pensamento atrevemo-nos a olhar para trás, a olhar para a frente, e nesse duplo movimento conseguimos pôr em cena o nosso caminho já caminhado, como se de um método se tratasse.

Usamos para isso Antonio Machado (1998) que nos sussurrou que “caminante, no hay camino, se hace camino al andar”; fazemo-nos acompanhar por Theodor W. Adorno quando nos convoca subtilmente para a ideia de que o caminho a percorrer, o método a utilizar, nos chega avisadamente dos interstícios do pensamento e decorre da nossa ação; tornamo-nos companheiros do filósofo Stephan Toulmin (1922 - 2009) que nos diz que uma reflexão nunca é exclusivamente formal e que deve aspirar, isso sim, a ser substantiva (Vilela, 2010); constituímos uma visão metodológica acompanhados por Christopher Frayling(1946/-); atrevemo-nos a ser acompanhados por autores que tiveram que ser por nós traduzidos, com a inevitável impossibilidade de traduzir o silêncio cageano; e viajamos com o escritor Bruce Chatwin (1997) que nos marcou o pensamento ao dizer-nos que partimos, sobretudo, para nos conhecermos melhor e, finalmente, deixamo-nos seduzir pelas leituras, em edições mais próximas de nós temporalmente, dos autores que ainda agora nos acompanham na nossa rota do silêncio. Aqui, até talvez possamos falar dos silêncios dos próprios autores que, insinuadamente, se vão instalando em nós. Fica a nota.

Foi e é este o nosso caminho, o nosso método. Ao lado de uns quantos cadernos pretos de viagens propusemo-nos registar um 4’34” originariamente empírico e contextual revelando singularidades que foram, e continuam a ser, traçadas pelos acontecimentos que as moldam e as penetram.

Um caminho percorrido num espaço de intersecção entre a música, as outras artes, a estética, a educação e a filosofia procurando potenciar, nestas sobreposições, colagens ou tangentes, lugares de pousio para a reflexão e para a criação *em aberto*.

|| (silere)

Com o presente trabalho - 4'34" – procuramos pensar as condições que podem fazer do silêncio um gesto que irrompa no contemporâneo produzindo reconfigurações sobre o humano – outras maneiras de pensar os homens e o mundo – nas suas múltiplas dimensões política, artística e educativa.

Esta escrita e este fazer dá-nos a possibilidade de nos atrevermos a destacar, como já atrás dito e agora sublinhado - a relevância do silêncio enquanto potência para a receção e criação.

Facto curioso: - o que leva um músico, um professor, a fazer do silêncio o seu *locus amoenus*?

A resposta só pode ser uma: - a agir!

|| (silere)

Há uma fonte de legitimação antiga sobre o silêncio que o coloca como parceiro da alma humana. Só isso bastaria para dele – e a partir dele – pensarmos criticamente o contemporâneo. Só isso bastaria para podermos medir o peso e a influência que tem a sua ausência entre nós.

Eis chegada a ambição: partirmos para uma viagem em torno de um silêncio desobediente e íntimo do ato de pensar, do ato de inventar e do ato de se manifestar. É bem possível que esse caminhar seja um caminhar involutivo e devemos estar atentos a isso mesmo.

Aproximamo-nos agora de John Cage, companheiro intrépido de viagem, e imaginámo-lo como o nosso *silence-byte*.

O que foi que John Cage nos fez à forma de pensarmos a música, de pensarmos a modernidade, a escola, a vida?

Dele, pelos seus procedimentos, pensamentos, ações, fica claro que já não é mais possível afirmar que tudo ficou na mesma depois de o ouvir, de o ler, depois de o interpretar.

Com ele, e claramente ao lado de outras vozes, questionamentos vários irromperam de imediato sobre a música, a arte, os intérpretes, os compositores, os auditores.

Na sua obra iconográfica – 4'33" – Cage permite-nos ouvir o ainda não ouvido e isso deu-nos logo a possibilidade de analisar o que somos no momento presente.

Com 4'34" – com esse segundo a mais – inscrevemo-nos no território do desossamento das normatividades que nos vão definindo e nos vão governando.

4'34" tem sede de desgoverno e quer apelar a isso.

Se é verdade que 4'33" interrompe os discursos hegemónicos que ainda continuam instalados na música, 4'34" tenta – é disso que trata a sua viagem – promover o abandono desses discursos que têm em si incorporados pensamentos essencialistas sobre o que somos.

Ao lado de Foucault, Cage vem duvidar de uma qualquer verdade universal e até intemporal.

Nós, nesta viagem, juntamo-nos a estes autores para questionar os universais e admitir que só existem singularidades. É isso mesmo:

4'34" tem a ambição de querer questionar o modo como deixamos naturalizar em nós os discursos essencialistas sobre o mundo, a música, as outras artes e a educação.

Poderá dar-se, então, o caso de estarmos perante um registo de viagem-pensamento que faz apelo à não governação dos homens no mundo.

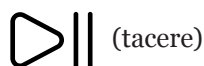
4'34" trata de falar-nos sobre um silêncio enquanto espaço/tempo de confronto, de resistência, procurando repensar o presente e, com isso, fazer perguntas no exato lugar onde tantos outros encontram respostas.

4'34" é um silêncio-*desconforto*, um silêncio-*dor* disposto a visitar, e a voltar a visitar, modos de pensamento que considerem a educação artística como lugar para propor amanhãs, indeterminadamente.

4'34" é uma atenção profunda sobre o mundo deixando ao sentido de audição humana as despesas de uma tarefa árdua em direção ao aberto e, com isso, convida-nos para uma reflexão madura sobre as condições em que vivemos.

4'34" é um elemento heterodoxo face àquilo que aparenta ser a música. É algo parecido com a exploração da fissura que existe entre o som e o seu sentido.

Um espaço artaudiano para gritar.



Esse grito artaudiano⁵, esse gesto silencioso manifesta-se, toma a palavra e desloca o seu discurso para uma cartografia que arrasta consigo todas as vozes anteriores às suas e espalha-se por cinco pontos capitulares de escrita.

A saber:

Um **exórdio I**, inicial a esclarecer ao que vamos expondo o mapa concetual, os itinerários realizados e as exaltações obtidas.

Um **primeiro capítulo** afeiçoado ao silêncio propriamente dito, onde se dá conta da sua etimologia, da sua epistemologia e do seu manifesto carácter semântico e polissémico. É, na verdade, uma exposição dedicada a um enquadramento concetual sobre o silêncio enquanto potência para a criação e a vida.

Um **segundo capítulo** a manifestar a possibilidade de predispor o silêncio para a abertura, para a exploração e para a expansão do nosso mapa de experiências dando realce à voz de John Cage, às ressonâncias do seu trabalho e às vivências subjetivas sobre o silêncio em acontecimentos singulares vividos por nós.

Um **terceiro capítulo** a exteriorizar o desejo de ver o silêncio enquanto possibilidade para ampliar o gesto criativo humano e a encontrar nele a desobediência necessária para dele contextualizar e fazer a crítica da presença das artes, da música em particular, nos ambientes educativos.

Um **quarto capítulo** próximo da constatação de que a modernidade é ruidosa e, por essa causa, podermos admitir que a ausência de silêncio é um dispositivo moderno para impedir os homens de terem uma consciência mais aguda sobre o tempo em que vivem. Adorno terá aqui espaço para ser ouvido sobre a sua visão crítica à regressão da escuta contemporânea.

Um **quinto e último capítulo** enquanto espaço para refletirmos sobre como criar

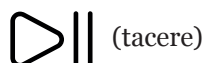
⁵ Artaud, no seu texto seminal “Teatro e o seu duplo” (1935), expõe e concebe o grito como assunto e ação primordial para o ato teatral. O grito, ao lado da respiração e do corpo humano, dá-lhe a possibilidade de rejeitar a supremacia da palavra, ao mesmo tempo que procura uma aproximação entre criador, intérprete e recetor. O teatro torna-se, desta forma, num lugar onde se refaz a vida e o corpo.

Ao estabelecermos uma relação direta entre grito e silêncio estamos a atribuir a este último a prerrogativa de se assumir como um grito inquiridor face à vida que levamos.

um estado de exceção⁶ para o nosso corpo e pensamento desejando, para isso, que o silêncio se torne algo de imprescindível para podermos desmontar a governação das nossas vidas.

Um **exórdio II**, tal como um outro lugar de pousio, para recuperar forças e continuar empapado de silêncio, e fazer o balanço possível. É um tempo para questionar as opções e decisões até agora tomadas e ensaiar outras possibilidades de ver e ouvir o silêncio enquanto companheiro sério no desdobramento de nós próprios. Assim, talvez possamos ficar *fora* deste tempo e do nosso corpo e, com isso, ensaiarmos a reinvenção das nossas vidas.

Rematamos este trabalho, para lá da bibliografia consultada e referenciada, com um **Apêndice** que patenteia o nosso retrato autoral e cocriativo que, inesperadamente, fomos compondo – curadoria do *acordeão de papel*, produção do *In Silentium*, da *rota do silêncio* por nós empreendida, da encenação dos *Diálogos Silenciosos* – e nos ajudou a fortalecer uma maior abertura de espírito ao desconhecido, ao *outro*.



Tomamos a decisão, como já anunciado por nós, de deixar a voz de Cage intacta por considerarmos que, sobretudo na sua voz em *Silence*, aos seus silêncios não deveríamos adicionar quaisquer ruídos que pudessem perturbar o muito que nos quis dizer, não dizendo.

Criamos também espaços - mérito da cesura que, em potência, o silêncio nos propõe –, literalmente espaços em branco e separadores a negro, para que algum campo de silêncio sobre o que ficou escrito pudesse oferecer aos leitores um tempo de reflexão sobre possíveis fugas aos nossos dizeres, tal como Mallarmé o teria sugerido.

Esses espaços são acompanhados pelas expressões verbais *tacere* e *silere*, sendo a primeira indiciadora do silêncio da fala e do seu carácter transitivo, e a segunda tomada como signo com características intransitivas.

⁶ A exceção aqui reivindicada encontra a sua raiz na abordagem feita ao conceito primeiramente por Carl Schmitt, e trabalhado por Giorgio Agamben (2015), sintetizando-o nós, a partir do seu significado etimológico, lat. *ex capere* - “prender fora” - como que a colocar um limite ao excesso de poder imposto, como um ponto limite que exige um direito à abertura de outros comportamentos.

Ao mesmo tempo injetamos na escrita um conjunto de ênfases em itálico para um conjunto alargado de palavras-conceito na ânsia quase disfórica de enaltecer, enriquecer e adjetivar esses elementos-força constituintes do nosso pensamento.

Ora, sendo o silêncio sinónimo de ausência e de excesso quisemos, neste nosso deambular *em itálico* e por vezes a **negrito**, expressar também a dificuldade que sentimos em declarar que *silêncio não é falta de som*.

Quando usamos o termo silêncio ele é, outrossim, o *som em falta*, ou melhor ainda, o *todo* que queremos expressar e que só pode acontecer contando com a sua presença, e que o itálico e o negrito mais não fazem que enaltecer essa *música contínua, inacabada e indeterminada* que constitui propriamente o silêncio.

É aqui que aproximamos o silêncio do sentido do “real” lacaniano⁷: o espaço e o tempo onde tudo cabe e tudo sobra, na linha fronteira entre o irreduzível e o simbólico.

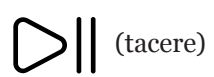
Será o silêncio de que agora falamos essa possibilidade de aproximação a esse irreduzível?

Neste ato de escrever ajustamo-nos ao acordo ortográfico vigente, às orientações APA, 6ª edição, e demos uma particular atenção às citações por nelas encontrarmos registos de pensamento suficientemente audazes para expandir, ou até provar, o nosso dizer ampliando os nossos espaços de silêncio.

Ao mesmo tempo, aos textos descritos em referências bibliográficas e por se terem tornado companheiros incansáveis de viagem, fomos incapazes de os destacar, à exceção de *SILENCE*, assim como nos dispusemos – responsabilidade nossa - a traduzi-los sempre que se tornou necessário.

Damos nota também de uma característica estilística que detectamos na nossa escrita – realce à interrogação – e que se espraia ao longo do trabalho. Isto só poderia acontecer por vivermos em espaços de trabalho onde o *artístico* quase coincide com o espaço/tempo propício ao questionamento.

⁷ Para Jacques Lacan (2005) o real é aquilo que sobra, é o resto do imaginário a que o simbólico é incapaz de capturar. De alguma maneira é o impossível. Como o próprio diria: “O real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (p. 45).



O SILÊNCIO INICIA...

CAPÍTULO 1 - IN SILENTIUM

1. DO SILÊNCIO E DA ENTROPIA

O destino social da arte não só lhe advém do exterior, mas constitui igualmente o desdobramento do seu conceito.
(Adorno, 2015, p. 469)

Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana.
(Adorno, 2015, p. 12)

O silêncio de que aqui se fala, do latim *silentiu* – sigilo, segredo, privação de falar – remete-nos para o sujeito que coloca a si próprio o exercício da sua própria suspensão por forma a potenciar, num amplo movimento de consciência, o seu pensamento em palavras e ações.

A entropia de que aqui damos conta, do grego *entropia* – medir o que se encontra armazenado e distribuído num sistema; mensurar a desordem de um sistema; uma função que obedece a um máximo de maximização – coloca o ênfase na possibilidade de aumentar o número de micro-estados (neste caso em particular: configurações de escuta) acessíveis aos homens dando azo à aleatoriedade, à indeterminação, à incerteza, à variação e à imprevisibilidade.

Sendo a entropia essa medida sobre a desordem de um sistema, torna-se, por isso mesmo, uma *função de estado* que obedece a um princípio de maximização: num determinado estado de equilíbrio termodinâmico, a entropia será sempre a máxima possível.

Ora, se em Física, a entropia de um sistema é uma medida da sua desordem, em Música ela aumenta o número de configurações de escuta associadas à agitação das moléculas do ar. Assim, podemos falar da entropia como uma medida que evidencia o maior, ou menor, carácter aleatório, imprevisível e indeterminado de um determinado aglomerado sonoro.

Postos a par, silêncio e entropia, dão-nos a oportunidade de podermos traçar uma crítica à racionalidade moderna que submete os homens a uma nova servidão que tem apostado tudo no fetiche auditivo, na sedução pela técnica e dá tudo pela uniformização de critérios conducentes a uma clara intromissão na partilha do sensível⁸. Assim, o silêncio irrompe seriamente em nós pela possibilidade que lhe conferimos de *poder dizer não* à vida contrarrelógio que vivemos, dando-nos a oportunidade de convivermos connosco próprios.

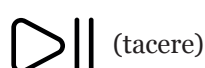
Vemo-lo como um ato de responsabilidade humana, outorgando e construindo em nós uma *voz preventiva* e valorizando o silêncio como um qualificador do nosso pensamento. Uma voz e um ouvido, juntos numa *voz-orelha*, capazes de compreender melhor os homens na sua relação com o mundo.

Vemo-lo, pois, como uma categoria negativa, tal como Theodor W. Adorno (1989) o faz em relação à arte, estando e colocando-se esta apta a compor uma crítica ao mundo tal com ele é e está.

Ambicionamos propor o silêncio como algo intersticialmente capaz de subversão, capaz de metamorfosear o sujeito num fora-de-si e de lhe ensinar a escutar e a saborear a pele sensível do mundo.

Falamos aqui de um silêncio como uma necessidade ontológica para o homem o poder reivindicar como um dispositivo atencional diferenciado que lhe permita reparar nas coisas. Que o ajude no trabalho de seleção, que o ajude a delinear, a depurar e que lhe permita ler melhor o mundo que tem pela frente.

Diríamos que o silêncio tonifica o homem e exige-lhe que se foque na atenção que deve dar às coisas do mundo. Falamos aqui de uma ascese do homem exercitando a superação e a sua imanência-transcendência.



⁸ Alusão específica a Jacques Rancière (2010) e ao seu dizer – a *partilha do sensível* – enquanto sistema de evidências sensíveis que torna claro a existência de um “comum” que se presta à participação e toma parte na ideia de governar.

Imaginemo-nos, por momentos, em busca de um silêncio etimológico, hermenêutico, epistemológico e até semântico.

Ao fazer-lhe assim o elogio compromete-nos ao destacá-lo como agente de questionamento permanente sobre o sentido que queremos dar à nossa vida.

E, ao interrogarmo-nos, empreendemos uma tarefa a partir da qual entendemos o silêncio como a *potência máxima* do que desejamos expressar, e a possibilidade máxima de nos acercarmos do ser que somos.

O que promove a nossa existência?

O que dá força à nossa existência?

Talvez seja o que escolhemos para preencher o nosso pensamento, o que decidimos fazer com o nosso trabalho e o que, em *aberto-e-em-escuta*⁹ permanente, optamos ter por horizonte.

No caminho encetado, encontramos o homem silencioso com vontade de se ver provido de mundo, de se ver homem presente e fazedor. E, com essa escolha no pensamento, vemo-lo a aceitar a possibilidade do deslimite das artes, vemo-lo a abrir o seu corpo e pensamento a um inédito campo de experiências.

Assim, tratará da música enquanto testemunho singular a salvaguardar, a preservar.

Se imaginarmos a música como uma pré-cursão à *construção de mundo*, eis-nos envolvidos numa música, numa manifestação artística, capaz de esculpir sonoramente o corpo e o cérebro humano. Isso dá-nos uma força enorme e deixa-nos mergulhar no silêncio de que fazemos aqui apologia, enquanto *potência ontologicamente constituinte* de um qualquer homem.

Presumimos que seja inerente a qualquer procedimento artístico, a qualquer obra, uma possível discursividade virtual, uma vontade de querer dizer, de afirmar, de justificar.

Esse querer dizer é uma manifesta expressão da afeção do ser, o que pode implicar uma outra coisa, algo que a linguagem não alcança: dizer e expressar o que as palavras não podem dizer, não podem transmitir. Aqui, exatamente aqui, tem o silêncio um dos seus espaços possíveis de exposição.

Porque é que dizemos isso? Por encontrarmos no binómio *música-silêncio* uma manifestação possível de uma indeterminada, mas profundamente humana, dimensão ontológica do sensível.

⁹ *aberto-e-em-escuta* designa a nossa disponibilidade para um movimento nosso de *dentro para fora* e sensível à receção do universo dos sons.

Essa dimensão ontológica do silêncio apazigua-nos na medida em que a dinâmica deste não se presta a ser simples numa sociedade dominada pela permanente obrigação da fala. Seguindo este pensamento, ficamos a conjecturar a ideia de que o silêncio acaba por se tornar *algo encantatório*, algo capaz de não se deixar dominar pela palavra e pela significação.

Isso pode fazer com que possamos aventurarmo-nos por campos de trabalho musicalmente híbridos, por fronteiras não definidas, entre o sonoro e o silencioso e que promovam, via silêncio, experiências muito ricas e diversificadas para a escuta, para o audível campo humano das afeições.

Interrogamo-nos agora se, entre palavra e silêncio, não haverá um jogo de forças destinado a subsumir o sensível ao inteligível? Será a música e o seu parceiro de binómio – o silêncio – o alvo de uma diatribe de que o pensamento humano se pode socorrer para evitar a irredutibilidade do sensível?

Melhor será socorrermos-nos de um pensamento sobre música e significá-la – o silêncio ajudará nesta tarefa impossível – enquanto expressão do inexprimível, do inefável, tal como a paradoxal arte do silêncio.

Assim sendo, atrevemo-nos a imaginar a música enquanto *descomunicação*¹⁰. Tudo isso porque é o seu silêncio que expõe o seu lado indizível, o seu rosto incognoscível, propondo-nos a audaz manobra de imaginar a música enquanto *significante em busca de significado*.

Dito doutra forma, *música é mesmo pensamento* e enquanto tal ela manifesta-se enquanto ideia puramente musical.

O silêncio, parceiro intemporal da música, reveste-se de uma importância capital por lhe ser outorgada a faculdade de fender todas as latitudes e longitudes, de rasgar todas as coordenadas da música, abrindo com essa tarefa a possibilidade nobre de enunciar novas sensibilidades, novas formas musicais para sentirmos o(s) mundo(s). Talvez seja aqui que podemos encontrar na música o pretexto certo para anunciar, através do silêncio, que esta se presta a fazer jus à criação humana.

De regresso à entropia silenciosa.

¹⁰ Esta *descomunicação* é fruto do enigmático que envolve uma qualquer manifestação sonora.

A força significante da palavra desacredita-se ou enfraquece perante o imperativo de dizer, de dizer tudo, de que nada fique por dizer, de que reine uma transparência impecável, que não possa deixar em suspenso nenhuma zona de segredos, nenhuma zona de silêncio.

(Breton, 1997, pp. 14-15)

Se, por um outro prisma, quisermos interpretar o silêncio como um facto linguístico, talvez aí seja só possível considerá-lo apenas do ponto de vista da fala e não propriamente da língua. E porquê?

Imaginemos perguntar o que significa silêncio e imaginemos perguntar o que significa algo bem delimitado e determinado? O que quererá dizer que alguém, num determinado momento, nada diz? Presumimos que seja difícil encontrar um significado sobre aquele não dizer nada, melhor dizendo, sobre aquele *dizer tudo*.

Tudo isto é muito curioso, porque num mundo tão intensamente visual, este perde o seu poder perante a ligação tão forte existente entre o falar, ou o não falar, e o ouvir. Podemos dizer talvez que o silêncio é essencialmente auditivo e não visual.

Por causa dessa circunstância anima-nos considerar o silêncio como um signo, e ao tratá-lo dessa maneira colocámo-lo num exercício de discernimento entre significado e significante.

Ao fazê-lo assim, ao expô-lo desta forma fica mais clara a hipótese de o observar semioticamente e de o imaginar a vestir as suas roupagens de cariz estético.

O silêncio, na sua aceção metafórica, é apreciado como uma entidade, é um constructo abstrato com uma história ligada, conectada, com o pensamento mítico.

Ao mesmo tempo, e agora transfigurado pela sua aceção metonímica, é visto aqui como ação, como constatação, ou até como um facto.

O silêncio é o nome que encontramos para designar *algo que não está*, que desaparece, e isso, pela força que tem, outorga-lhe imediatamente uma energia com conotações metafísicas, estéticas, culturais e artísticas muito relevantes.

O silêncio dos homens, no seu estado taciturno, permite-lhes conquistar algo de muito profundo, de algo a que os poetas, os músicos, os artistas acorrem para dar solidez à sua voz, à sua singularidade: um *espaço interior* no seu pensamento para que a poesia, os sons se agigantem e ganhem vida.

Presumimos estar perante um silêncio que, mesmo pelo interior das suas polissemias, se constitui enquanto ação. Esse é o nosso silêncio. Um silêncio para agir e não para colecionar, apreciar ou até etiquetar. Isto é muito significativo para nós neste trabalho, porque pode vir a dar-se o caso de o vermos a protagonizar uma intensa dialética negativa de aproximação e de afastamento face ao mundo que temos pela frente.

É de um silêncio enquanto *poder de discernimento* que nos interessa expor aqui, e é de um silêncio enquanto *manifestação de poder* que nos leva a imaginá-lo parceiro de pensamento e de criação artística.

Caprichosamente, as flutuações de sentido que o revestem – i.e. despotismo, tortura, meditação - não cabem neste nosso trânsito de pensamento sobre ele.

Estamos em crer que a sociedade tecnológica em que vivemos apostou em criar uma política de colonização sobre os espaços de silêncio pessoais e públicos, através do ruído, para sobre ele arquitetar uma *conspiração ruidosa*.

É devido a esse exorcismo silencioso posto em marcha pela civilização tecnológica que estamos aqui. Esse *ruidismo*, esse exorcismo tem-nos manietado e distraído. Demos conta disso no nosso trabalho, demos conta de que o ócio e o silêncio de um pensamento singular eram, e são considerados uma ameaça.

Quando o antropólogo e sociólogo francês David Le Breton (1997) nos avisa de que a modernidade é ruidosa, sem querer, está a dizer-nos que as gerações vindouras podem estar a ser preparadas, a ser educadas, no horror ao silêncio.

O melhor será explicar a alguém que a opção pelo silêncio - de resto é isso que aqui nos traz e nos basta – é um dos direitos humanos que, curiosamente, não está exposto nas declarações oficiais.

Porque será?

Talvez por ele ser próximo e estar bem relacionado com as formas simbólicas que podem acercar-se da realidade das coisas.

Talvez por ele poder ser pensado enquanto uma reflexão sobre o seu lugar no seio de um sistema – i.e. a sociedade, a escola - que é, em simultâneo, produtor de cultura. Sobretudo porque a sua ausência nessas declarações talvez possa querer dizermos que estamos muito pouco dispostos para o imaginar capaz de inverter a nossa maneira de pensar e de sentir.

Sobretudo porque o silêncio, visto como uma luta contra a *doxa*, irá criar um pensamento facilitador em aumentar a superfície de contacto com a realidade e de desenvolver uma sensibilidade humana alargada.

1.1. A FORÇA HERMENÊUTICA DO SILÊNCIO

A arte do nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio.

(Sontag, 1987, p. 19)

Há, no silêncio, mais do que uma natureza.

Ao analisarmos *quem se cala*, ou até, ao examinarmos *quem se abstém de falar*, damos nota de que isso mostra atitudes que nos permitem, como exemplo, observar modos de estar e de ser que decorrem de potenciais materializações sobre o ato de potenciar o silêncio.

Em John Cage a ausência de matéria sonora, ou da aparente falta dela, é indicadora de uma experiência sonora concreta: a *não intencionalidade* cageana conduz-nos a uma abstinência da fala que é habitual aos instrumentos e, por isso, dá-nos azo a uma nova, uma *outra*, experiência sonora.

Se em Mahler o silêncio nos é anunciado pela tibieza, pelo enfraquecimento e pelo esgotamento sonoro, em John Cage o silêncio ganha a força e a presença de que *tudo pode acontecer*.

Estamos perante um enunciado: o silêncio é o *devir*. Heidegger teria gostado muito desta assunção.

Este silêncio-*devir*, pela sua natureza, está muito próximo do *preferiria não* bartlebyano¹¹ (Melville, 2011), escapando a quaisquer dualidades ou maniqueísmos, e não enjeita manter-se numa espécie de ceticismo face ao mundo.

E, de que é feita esta negatividade?

É feita da matéria intersticial que apoia a manifestação da *potência da impotência* em estado puro.

Da capacidade de dar origem a mundos até agora ignorados e, até, insondados.

Da vontade de não doutrinar. Esta é a potência do silêncio cageano.

Um silêncio capaz de des-significar e de não estar disponível para a obrigatoriedade de referenciar.

Assim, os sons e as palavras ganham nova força, resistem e ficam plenas de energia.

E nós?

¹¹ Ao expor-se numa posição difícil, entre o *querer* e o *dever*, Bartleby promove uma experiência de contingência total. Será o silêncio essa contingência? Se assim for imaginamo-lo como um lugar de indeterminação para a música e para as artes.

Somos claramente mais adeptos do êxodo, da mobilidade, da plasticidade sob pena da nossa maneira de existir ficar seriamente afetada.

Ganhamos força com essa demanda cageana e deslocamo-nos em direção a um silêncio grávido de entropias, de desobediências e próximo de uma leitura crítica sobre o que vemos à nossa frente.

Cage e Bartleby lá teriam as suas razões para não acatarem ordens.

Ambos ambicionam, digamos assim, o significante puro, ponto a partir do qual a criação não cede, não dá espaço nem lugar à cópia. A nossa interpretação do silêncio dá azo a uma ligação a Cage por esse silêncio-devir comum nos *deslocar para fora*, e nessa mudança darmos conta que nos tornamos observadores e auditores mais acutilantes.

Estamos em crer que 4'33" quebrou com todos os significantes deixando a todos os referentes possíveis um lugar.

Será aqui que poderemos dar um abraço ao incognoscível?

O silêncio, depois de Cage, revela-se-nos como a *experiência sonora* por excelência.

É aquela que nos abre todas as possibilidades.

Por isso, o silêncio dos artistas leva à sua ininteligibilidade, à sua invisibilidade e *in extremis* à sua inaudibilidade.

Na história do passado recente um acontecimento destes configura a oportunidade de *algo* ter provocado, e ainda hoje continuar a provocar, uma espécie de comunicação ineficaz.

Com 4'33" John Cage ativa uma tensão metafórica muito feliz: ninguém ouve e, no entanto, o silêncio tudo permite ouvir.

É exatamente aí que um outro acontecimento feliz se manifesta: de uma forma óbvia e natural o acaso e a indeterminação das nossas vidas imiscuem-se na obra tornando esta permeável àquilo que na vida acontece.

Sendo assim, o silêncio torna-se a *pré-condição* para que a criação tenha ainda mais possibilidades de se manifestar.

Falamos aqui de um silêncio errante, de um silêncio *em trânsito*, e de uma criação, pois então, mutante.

E falamos aqui de uma música imaginada como uma refutação ao domínio que o *logos* fez abater sobre esta, expondo-a a uma experimentação que recuse entender qualquer manifestação musical como algo que se prontifica a dizer, ou a querer dizer. Digamos que estamos aptos para encontrar uma outra discursividade musical.

Essa outra discursividade pode até, dada a manifesta pulsão ontológica de que a música se serve para se expressar, já não necessitar de expressar nada de exterior a si própria.

A força hermenêutica da música poderá então residir na sua emancipação face à natureza da matéria sonora, tornando-se autorreferencial e podendo utilizar o silêncio como representação da ressonância estética do gesto artístico de qualquer homem.

Focando-nos em Cage, no seu 4'33" (1952) e em *Silence* (1961) podemos questionar como é que uma obra que tudo nos dá a ouvir, por nada nos dar a ouvir, constitui-se, ela própria, como uma das mais fascinantes experiências da arte moderna?

Será esse silêncio a opacidade, a negatividade representativa de uma imagem sonora *impossível* do mundo?

Adensando, se 4'33" se pode assemelhar a uma manifestação do *nada* libertado, isso poderá querer dizer que o silêncio, ao representar a infinita virtualidade do ser, se manifesta enquanto *potência ilimitada* desse mesmo ser.

Digamos que o situamos como um repouso dinâmico do som e, por transitar por entre todas as finalidades possíveis de criação sonora, evidencia-se – eis uma outra robustez interpretativa sua – como uma recusa a qualquer tipo de filiação discursivo-musical, afirmando-se como uma *ruptura* com os discursos contemporâneos.

Desta forma, o silêncio permite colocar a música no proscénio de uma experimentação sobre as revelações possíveis de uma *ontologia do presente*, que se manifesta, se recusa em cair na tentação de acreditar que o sonoro já passado, o sonoro histórico, contém tudo o que há para descobrir hoje.

Antes pelo contrário, o silêncio e a sua *pujança hermenêutica* deriva mais da sua possibilidade infinita em nos oferecer pistas – em trânsito, híbridas e mutantes – para nos podermos expressar sobre os regimes que sempre governaram o que nós ouvimos e o que nós, sonoramente, construímos.

Tudo isto sem tentações historicistas que, a maioria das vezes, nos dão narrativas evolucionistas que não oferecem as ferramentas certas para podermos discernir sobre o presente.

Essa força também se pode manifestar ao repossibilitar a música enquanto arte e pensamento, produzindo silenciosamente um manifesto ruidoso contra a artificialidade técnica do universo sonoro contemporâneo.

Aqui assumimos o risco de, silenciosamente, vermos a música possuída pelo pensamento e dele podermos dizer, ruidosamente, que com ele poderemos combater o fluxo amnésico de sons com que o nominalismo musical contemporâneo nos tem brindado.

Essa força do silêncio alerta-nos para a perigosa quantidade de efeitos sonoros que tem reduzido a música a uma banalidade produtiva avassaladora.

Esse manifesto vigor do silêncio ajuda-nos a ver que quanto mais a música puder procurar explorar a vida interior de um qualquer homem, mais ela se depara com o inapreensível, com a indeterminação.

Na indeterminação, nesse jogo de permanentes mutações sonoras sem picos de excelência a evidenciar, o silêncio encontra uma outra energia para nos confidenciar que são os acontecimentos imprevisíveis que vão definindo – os eventos que emergem da possibilidade da impossibilidade – as singularidades das nossas vidas.

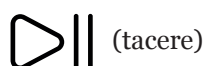
Sendo a música uma produtora de mundos, mal nos ficaria se não pudéssemos usar a sua *sombra auricular* – o silêncio – para nos auxiliar a experimentar a expansão desses para outros novos mundos, por neles encontrarmos as manifestações sonoras que se movem, se deslocam e passam a viver, entre outras formas de pensamento.

A força hermenêutica do silêncio reside na possibilidade de criarmos condições para podermos pensar com os sons.

Na passagem do 4'33" de Cage para o nosso 4'34" aparece-nos um *entre* que nos conduz a uma crítica ao logo-centrismo, aparece-nos um espaço de pensamento silencioso reservado a um contrarrelógio filosófico-estético que nos motiva a reinstalar o corpo, o som e o silêncio naquilo a que chamaríamos a partitura pessoal do pensamento.

A força hermenêutica do silêncio está precisamente na possibilidade de o ouvir como um *rasgão de sentido* e de o ver como sócio de pleno direito do homem-*devir*, desejando lutar contra o *atual pelo atual* e tornando-o uma capacidade em podermos *destacar o inatural*, no sentido nietzschiano do termo. Por isso mesmo ficamos a pensar, agora, na força que constitui o silêncio na sua busca em direção a uma “oto-revolução” (Dias, 2016b, p. 257) a acontecer aos homens.

Cage declara isso mesmo quando nos apela ao deixarmo-nos levar, sem escopo e sem meta, por uma *escuta oblíqua*¹² que nos permita aceder ao universo vivente dos sons.



¹² Conceito a ser referenciado no capítulo 2 e desenvolvido no capítulo quarto (secção 4.2).

O silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são ativos e significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua. O silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação do demasiado cheio da modernidade se esforça incansavelmente por erradicá-lo para induzir uma permanência sonora.

(Breton, 1997, p. 17)

A hermenêutica do silêncio põe-nos a caminho e desafia-nos para uma *busca permanente de sentidos* que poderão até afrontar a finitude da compreensão humana sobre a presença, ou da não presença, do silêncio entre nós.

Há pouco, quando ousamos falar de silêncio como um *rasgão de sentido* queríamos, ao menos, não o deixar só e, outrossim, fazê-lo acompanhar por essa atitude hermenêutica de *caminhar com*, mas sem pretender *chegar ao fim do caminho*.

Ao quimérico hermenêutico sobre a compreensão do silêncio, mais nos atrevemos a pô-lo em cena para dele podermos retirar aspetos singulares sobre o que queremos falar quando falamos de silêncio.

Fizemo-lo convictos de que a força hermenêutica do silêncio advém da infinita possibilidade da intuição interpretativa e particular de alguém poder, tangencialmente, influenciar outrem.

Interpretar e tentar compreender o silêncio exige exatamente ter por prerrogativa um movimento, uma tensão, entre a finitude da capacidade dele nos podermos expressar e a infinidade de significados que o silêncio, por si só, contém no interior de si mesmo.

Mas, se doutra forma, pudermos imaginar que a força hermenêutica do silêncio reside sobre a possibilidade de podermos falar sobre aquilo a que poderíamos chamar *um falar por dentro*, *um falar interior*, talvez possamos admitir então a existência de um discurso hermenêutico silencioso, já não determinado exclusivamente pela linguagem.

Ora, a força hermenêutica do silêncio estará, pois, a aproximar-se perigosamente de uma experimentação sobre o estranho, o ilógico, o ignoto.

E assim, o estranhamento que o silêncio possa conter em si mesmo, talvez possa passar a conviver e a comunicar com todos.

A força da hermenêutica do silêncio está em interrogar-se sorrateiramente sobre como poderemos compreender e, ao mesmo tempo, comunicar sobre aquilo que é único, particular e talvez, mesmo, incomunicável.

Diríamos que a força hermenêutica do silêncio está nessa tensão criada entre o *dentro* e o *fora*, entre o *pôr em comum* e o seu inverso.

Como lidar com tudo isto?

Pormo-nos a caminho, dirão os poetas, e procurar *viver em trânsito*, dirão os filósofos.

Mas, e o que dirão os músicos, o que dirão os professores?

Ambos têm a tarefa árdua de deixarem o silêncio poder falar para, depois, todos o poderem auscultar. Talvez assim possa acontecer que neles possam eclodir pensamentos únicos, particulares e indeterminados de quem deseje ser livre.

Por aí vamos nós, até porque se a hermenêutica é um produto resultante da modernidade, o que mais ambicionamos é que ela própria, com o apoio inestimável do silêncio, se possa superar.

1.2. DO SILÊNCIO LEGÍTIMO AO SILÊNCIO LEGITIMADO

O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele liberta-se do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, arbitrário e desvirtuador da sua obra.

(Sontag, 1987, p. 14)

Não sabemos se alguma vez tivemos sorte com a escrita. Não sabemos se alguma vez tivemos sorte com textos. Pior, nunca ninguém nos disse quem somos como escritores, mas ousamos partir – eis a metáfora da errância – do lugar onde estamos, como diria Foucault (1997), e das condições que temos expressando a ideia de nos podermos situar em algo sem começo, mas onde desejamos tomar a palavra.

O nosso problema? O nosso ponto de partida?

Sofremos da doença compulsiva do ouvir e este problema, eterno em nós desde que nos conhecemos, transtorna-nos e põe-nos do lado daqueles que perguntam por onde anda o que ouvimos? Por onde anda aquilo que escrevemos? Neste novo milênio, o que é feito da música? O que é feito da música que fazemos nas escolas?

Vejamos: como será a música depois de a escrutinarmos, como será a música depois de a colocarmos perante o labirinto do silêncio?

Não sabemos, mas queremos saber.

Ora, este *querer saber* chegou-nos para ver surgirem à nossa frente caminhos que nos ofereceram alento ao pensamento e à escrita que agora surge e que nos tem absorvido. É, pois, sobre essa *música-fantasma*, essa *música-sussurro*, essa *música-silêncio* que agora nos faz suspender *in silentium* para a ver e a ouvir mais de perto.

Eis, pois, a legitimação de um silêncio em nós enquanto *potência da impotência* provinda de Bartleby, de Melville, de Heráclito, de Nietzsche e de Cage.

Eis um silêncio enquanto desobediência face aos maus tratos infligidos, nos dias que correm, ao nosso corpo e ao nosso pensamento.

Adivinha-se agora facilmente por onde começa a alinhar esta nossa escrita: na rutura entre o silêncio e o uso decorativo dos sons, da atomização musical e do registo fetiche desses mesmos sons.

Olhando para o nosso percurso, vemos nitidamente a música como uma das coisas mais importantes para a nossa independência. Uma música, acolhida por nós inconscientemente, para nos *livrar* do que nos rodeava.

Com ela sentimo-nos nós pela primeira vez.

Depois, veio a escola e com ela demos conta que era muito fácil tornarmo-nos copistas. Isso chamou-nos particularmente a atenção.

Com a segunda escola de Viena, entre outras aventuras contemporâneas, pensamos, também pela primeira vez, que todos deveríamos pensar a escola como um lugar onde se ensina a dizer não de mais de mil maneiras diferentes. Isso até nos confortou. O pior é que, passado algum tempo, demos conta que todos de lá íamos saindo a copiar. Como legitimar o nosso 4'34"? Imaginemo-lo como *um segundo a mais* para dizer **não**¹³. Um 4'34" do tamanho de um **não**.

4'34" é sobre o não querer ser copista, com todo o respeito que temos pelos copistas. Mas, numa sociedade tão imersa no *sample*, só nos resta afastarmo-nos. Eis, pois, um 4'34" em forma de êxodo.

É por isso que não o confundimos com o 4'33" de John Cage.

Sentimo-nos por ele atraídos, constituindo para nós um referencial fundamental para o pensamento musical contemporâneo, mas não nos encontramos nas mesmas condições para termos sobre ele exatamente o(s) mesmo(s) significado(s). Aí, a polissemia sobre o silêncio injeta em nós o seu fel e permite-nos, delicadamente, dele nos afastarmos sem deixarmos, no entanto, de lhe declarar o nosso eterno agradecimento. Se Cage é a favor e trata de enaltecer a intransitividade dos sons que emanam do mundo, o nosso silêncio é mais um silêncio disruptivo. Talvez seja esse o nosso querer ontológico que nos afasta de Cage, embora permanecendo a seu lado.

O silêncio cageano é, musicalmente, mais delicado querendo chamar-nos a atenção para o beco sem saída em que andámos metidos. Tornou-se por isso uma obra seminal para o século XX.

A rastreamos Cage vemo-nos confrontados com uma escrita quase idêntica a um conjunto de notas de viagem, ou de notas de rodapé, sobre o silêncio, essa matéria invisível e ontologicamente indeterminada.

Partimos do lugar onde estamos seguindo uma ténue e delicada linha dedicada a um silêncio ontológico – aquele que se pôs em nós – rumo a um outro silêncio, enquanto maneira de negar o mundo que temos pela frente.

Esta escrita provém de alguém que recusa o *som-décor*, contemplando uma pulsão pelo ainda não conhecido, pelo nada (sileo) e apoiando-se na atitude emergente de querer mandar calar (taceo) sem querer, no entanto, tomar a vez e a voz dos outros e sem se atrever a desenhar futuros. Uma escrita idêntica a uma *escrítica*, sobretudo

¹³ No nosso caso este **não** é de resistência, até de crítica e de reflexão para observarmos os processos que controlam as representações que temos e fazemos do mundo. Este **não** assume a hipótese da recodificação das linguagens e deseja quebrar com a reificação do pensamento. É um **não** reavaliativo.

num momento como o que vivemos, tão pouco afoito e tão pouco dador de crítica. Uma escrita com um destino: para depois do silêncio, e com ele, podermos todos voltar a inventar, a escrever, a declarar. É, pois, uma *viagem pelo labirinto do não* e é como se disséssemos que decidimos conhecer o mundo, assim como se conhece alguém, mas só pelo ouvido. Nessa viagem transportamos connosco uma interrogação, uma declaração, como se fosse o nosso ponto de partida: *será possível, hoje, o silêncio?*

|| (silere)

Como podemos agora mais facilmente adivinhar é, pois, sobre as dificuldades de o silêncio se manifestar contemporaneamente que antevemos o desejo de lhe dar vez e voz. Partimos dele, e regressamos a ele num movimento espiral do pensamento, dando conta até da sua polissemia matricial.

Da sua frágil presença hoje entre nós, pretendemos revisitar John Cage para pensar esse silêncio como condição necessária à vida e à criação.

E, porquê revisitar, hoje, John Cage? Volvidos que estão quase 70 anos da sua primeira manifestação, o que haverá para dizer?

Em John Cage há um silêncio sem aspas, há um silêncio sonoro, físico.

Há mesmo um silêncio reivindicador de anomia sonora, há um silêncio revolucionário, um silêncio em luta contra o excesso de regras, de hierarquias e de padronizações estilísticas. Em John Cage, a apropriação do silêncio, enquanto organismo musical vivo, permite observar o som enquanto escultura espaço-temporal, e isso oferece-nos a possibilidade de expandir o universo da música no espaço, perspetivando novas possibilidades para que a música se manifeste como sonosfera anárquica.

Eis, pois, o *silêncio como elevador* para que a música ascenda à condição de uma outra música, à condição de *música nova*.

De uma outra maneira, o nosso silêncio instalou-se em nós sub-repticiamente e, de momento, surge enquanto *silêncio desobediente, crítico e disruptivo*.

É um silêncio reivindicador de uma salutar e preciosa reivindicação: a de querer uma outra vivência para o mundo, em particular para o mundo da música em contexto educativo, ou da construção de um manual de sobrevivência para *limpar* o excesso de fancaria e de fealdade espalhada por este mundo fora.

É um silêncio contra a estetização do quotidiano, contra a abundância em demasia e contra a integração consumista e a sistemática poluição da paisagem sonora humana, no que diz respeito aos seus sentidos e à forma como esta se apropria do mundo. É um *silêncio - grito* em rutura com o modo de regulação, digamos, fordiano com que nos puseram a viver.

É um silêncio *malcomportado*, capaz de rir na cara da racionalidade contabilística e da rentabilidade máxima com que temos vindo a lidar com o mundo, em particular com a educação, a música e o mundo das artes.

Por isso decidimos partir, não sem antes passar pelo *essencialista* Parménides, pelo *homem do é*, eterno e imutável, e, sem o desrespeitar, dizer-lhe que preferimos ir acolher e abraçar, no nosso modo de ver o mundo, o *existencialista* Heráclito. E abraçá-lo sobretudo quando nos diz que o *homem é devir* e está em permanente afetação.

Com ele podemos dizer que *somos o que ouvimos*, que o ser não é vazio e que se forma permanentemente e de múltiplas maneiras.

O que afeta, então, o nosso corpo?

No nosso entender, e acima de tudo, o que nos afeta é a experiência estética.

Para legitimar o nosso silêncio, diríamos que a experiência estética é aquela que nos dá o ser e, sem o silêncio necessário à sua realização, sem o distanciamento indispensável, tornar-se-á difícil refinar o nosso papel de seres abertos e disponíveis. E, então, seres abertos e disponíveis a quê?

Abertos e disponíveis à reconfiguração permanente, por osmose com o mundo, e assumindo o papel de cocriadores de poéticas e de outras sensibilidades.

Eis, pois, um silêncio disposto a ser parceiro confidente dos homens, de quaisquer homens. Os mais antigos chamariam assim aos homens: *seres em devir*.

Agamben, hoje, chamar-lhes-ia *seres em aberto*. Que assim seja.

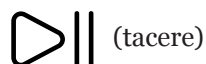
E, amplificando, abertos a quê?

No nosso entender, só pode ser às afetações permanentes.

Ora o que pretendemos observar é o *escutar*, exatamente, esse poder das artes, especialmente o poder da música, em afetar-nos, a comover-nos.

Sendo assim, sentimos o som e a música como *formas singulares em devir* e, por isso, vamo-nos convencendo de que *usar* o silêncio, enquanto seres-em-trânsito que somos, nos permite estar abertos à pluralidade dos territórios e, convivencialmente, dispostos a ouvir a alteridade.

Eis um silêncio legitimado a exprimir a sua predisposição para a exploração, para a possibilidade de aumentarmos o nosso mapa de experiências.



Recordemos, por instantes, o grito de Artaud (1896-1948). Em que é que ele consistiu? Uma leitura possível é a de que foi um *grito-silêncio* que transformou um auditório. É isso o silêncio, este silêncio de que falamos. Um grito que nos transforma, que nos muda, que irrompe pelo pensamento adentro. Um silêncio que nos impele a uma mudança.

Diríamos que o silêncio existe em nós enquanto dimensão estética que se dispõe a estar na origem e a ser companheira das demais. Um silêncio que potencia, que apoia e amplia o gesto criativo humano.

Esse silêncio – lugar para a criação – significa ir ao encontro de todas as possibilidades estéticas. Por causa disso, até pode dar-se o caso de, com ele, podermos pensar em novos atributos e definições para o conceito de música. Voltando a John Cage, e na nossa espiral de pensamento, sentimos cada vez mais clara a sua interpelação. Sentimos que, com ele, ficaram ainda mais claras, as inscrições para novas possibilidades de o ser humano poder ser, ainda mais, um *ser em devir*.

Fica assim a legitimação do silêncio pronta para nos confidenciar que o silêncio se manifesta plural, se evidencia – talvez seja o mais acertado de dizer – e se mostra disponível para nos dizer que não existe enquanto silêncio, mas outrossim, enquanto silêncios.

Apesar de existirem muitos autores apaixonados pela temática silenciosa – i.e. Anton Webern (1883 - 1945), Arvo Pärt (1935-), Mallarmé (1842 - 1898), Rimbaud (1854 - 1891), Beckett (1906 - 1989), Vergílio Ferreira (1916 - 1996), Paul Celan (1920 - 1970), Fernando Pessoa (1888 - 1935) - em Cage encontramos um acutilante sentido em evidenciar que o silêncio não se esgota nos cenários acústicos, expondo-se este tal qual um *modo de pensar*, como uma mudança, uma reviravolta.

There is no such a thing called silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening.
(Cage, 1961, p. 191).

Esta afirmação cageana marca a importância do silêncio no seu pensamento e no seu fazer artístico permitindo-nos, legitimando-nos a discernir sobre a sua pertinência e, direcionando-nos a legitimar a sua inscrição, hoje, no mundo.

1.3. DO SILÊNCIO ENQUANTO HETEROTOPIA

Quando se escreve é para que as coisas
Respirem o seu silêncio
E para que nós próprios respiremos
Enquanto no fundo das palavras
Se depõe o que não pode ser pronunciado
(Rosa, 2001, p. 177)

O silêncio, a palavra interior, o som de dentro ou o interior de nós, confirma-se em nós como uma autêntica dimensão humana predisposta a descobrir o verdadeiro estatuto poético de um qualquer homem no mundo.

O silêncio sussurra aos nossos ouvidos, a todos os ouvidos, que os homens estão condenados à liberdade.

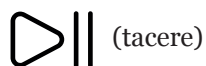
Isto basta-nos para que, em *sotto voce*, possamos avisar a quem está connosco de que, se os homens se puserem a viver no mundo como quem vive num mundo repleto de ilusões e de simulações, facilmente darão conta de que sem ele, sem o silêncio – esse *estilhaço* sobre o *continuum* da vida – perderão, melhor, perderemos a nossa causa, a nossa voz, a nossa singularidade.

É, pois, um silêncio como opção de vida que aqui trazemos. Um silêncio como escolha e por oposição à gritaria cacofônica das preferências comunicativas da pandemia global das imagens e dos sons que nos inundam e nos sufocam.

Com ele do nosso lado podemos remeter-nos para a assunção do dissenso, para a assunção do conflito entre múltiplas interpretações possíveis do mundo, tornando-se assim nosso companheiro, nosso irmão, enquanto ensaio sobre a atenção profunda que deveremos dar ao mundo.

Este silêncio é, no nosso habitáculo do pensamento, a luta contra a pobreza da significação, é a raiva contra a indiferença neoliberal de uma humanidade globalizada, é a inconveniência à espetacularização das nossas vidas, é um obstáculo ao esvaziamento da história, é um silêncio a favor de um mundo por construir. Sobretudo porque todos sabemos que o mundo ainda não está feito.

Este silêncio que agora aqui trazemos, e que é objeto da nossa profunda atenção, tende a ser, na nossa interpretação, um delator do status quo que, se nada se lhe opuser este aumentará o seu domínio sobre a criação e expansão do homem-nu, do homem-sem-conteúdo gerado nos domínios político-jurídico, na arena da arte indulgente e na hiperatividade dos *mass-media*.



O nosso verdadeiro mundo é um mundo submerso,
Onde as palavras são intrusas.
(Vergílio Ferreira, citado em Rodrigues, 2016, p. 17)

Os animais habitam a terra e os homens fazem mundos. Estes mundos, em contexto, são os espaços públicos e, pela sua ressonância, são aqueles que nos animam enquanto seres predispostos à vida em grupo.

O que acontece é que, pelo nascimento, tornamo-nos uma presença singular no mundo. Predispomo-nos a fazermos habitar em nós uma dupla potência – Zoê - e a predisposição para a reprodução da vida e – Bios - enquanto sequência simbólica. Admitindo que o que preserva o mundo é a natalidade, é por aí que se vai enraizando a nossa faculdade de agir. Ao lado da natalidade vemos o mundo, no dizer de Hannah Arendt (1998), cujo “o único atributo que nos permite avaliar a sua realidade é o facto de ser comum a todos nós.” (p. 260)

Podemos então afirmar que, pelo nascimento, todos nós somos um devir.

É aqui que não podemos deixar escapar a ideia de pensar a nossa educação como como uma novidade, como uma pluralidade, como uma liberdade. Talvez a natalidade seja essa experiência do princípio e, rematamos nós, sem o silêncio necessário à sua fazedura, ficaremos reféns e manietados de algo que não nos deixará ser únicos.

Invocando e observando o caminho cultural percorrido pelo homem no tempo, damos conta da participação do silêncio na construção do que somos e ficamos forçados a admitir que, da sua interpretação, poderemos fazer nascer em nós um melhor conhecimento sobre o que fazemos e sobre o que somos.

Estamos, pois, inclinados a afirmar que o silêncio que para nós reivindicamos é aquele que nos é posto em cena como uma força hermenêutica enquanto potência para a criação e para a vida. Trata-se de um convite à renovação e à criação permanentes.

Do latim *silentium* – sigilo, privação – vemo-nos inclinados a deambular entre a dupla expressão – *tacere* e *silere* – procurando evidenciar a legitimidade do silêncio enquanto matéria de trabalho fornecendo pistas semânticas, sintáticas e – no nosso caso particular – artisticamente metafóricas.

Será o silêncio uma saga sobre o cultivar do imaginário íntimo de cada um de nós?

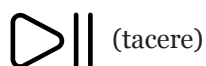
Será ele uma topiária por dentro de nós?

Vejamos: *tacere* é um verbo ativo movendo-se pelo interior do sujeito, da pessoa. Assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é, doutra natureza, um verbo intransitivo que não se aplica às pessoas e que manifesta tranquilidade, sossego e a não perturbação.

Diríamos que a transitividade de *tacere* induz-nos a uma ação específica e *silere* manifesta a ausência de ruído. David Le Breton (1999) fala-nos da distinção entre *tacere* e *silere* contrapondo aquilo a que chamou de desistência do falar ou a abstenção da palavra ligada a essa *nulidade* com que nos surpreende o mundo animal ou o vegetal. O autor está claramente a falar-nos de um silêncio enquanto desistência do falar e de um outro enquanto inaptidão, esquecimento, ou atributo da matéria. Esta dança silenciosa e precisa entre *tacere* e *silere* é-nos muito importante, desde logo, por nos deixar claro que o silêncio não é oposto ao som, que o silêncio é uma música contínua e que, pasme-se agora, escutá-lo implica uma alteração no nosso modo de escutar.

Este aspeto relacional entre o som e o silêncio presta-se a oferecer-nos uma possível representação heterotópica do silêncio na medida em que o seu caminho percorrido não nos transporta para reafirmarmos o já dito, mas outrossim, a expressarmos o que ainda está por dizer.

Cage diz-nos isso mesmo no seu famoso 4'33", *obra-ensaio sobre o que significa ouvir* ou, talvez mais acertadamente, sobre o próprio silêncio enquanto impossibilidade. Se assim é, se não existe grau zero do som, se não existe silêncio, será que quando dele falamos estamos a fazer uma interpretação afetuosa do lugar onde nos encontramos? Ou uma derivação mental do sentido que damos às coisas e às situações criadas? Auscultando novamente David le Breton (1997) ficamos ainda mais despertos para a questão atrás levantada quando este autor nos avisa de que o silêncio absoluto apenas habita o território utópico da teoria. Na realidade, diz-nos este pensador, que o silêncio está prenhe de ruídos da vida como o batimento cardíaco, as vibrações musculares, o aparelho respiratório em ação.



1.3.1 SERÁ O SILÊNCIO UMA HETEROTOPIA?

O silêncio não é uma supressão da voz, é um intervalo, é uma expectativa, é uma fenda, é a condição de toda a música e de toda a palavra, o sossego, a espera sem mácula no jardim primitivo.

(Molder, 2005, p. 151)

Será o silêncio uma heterotopia? Algo que resulta de uma deambulação entre o mito e o real? Será o silêncio – este nosso silêncio – uma saga sobre o cultivar do imaginário íntimo de cada um de nós, isto é, uma topiária de dentro, como referíamos atrás?

Será o silêncio um quadro, um plano referencial repleto de memórias e de visões particulares sobre o mundo?

E, será a escuta desse silêncio a viagem necessária – essa visão nómada sobre o homem no mundo – para que ocorra em nós um discernimento, uma possibilidade de ouvirmos *de fora*?

A escuta, ela própria, será um imago do compromisso ético e estético de um qualquer homem?

O silêncio, enquanto *hortus conclusus* latino, ou enquanto *pairidaeza* persa, coloca-nos perante a inevitabilidade de nos confrontarmos com um lugar de reclusão, de pousio, de calma tão necessária aos dias que correm, para nos fazer balancear entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*.

Sabemos hoje, pelo esforço que lhe temos dedicado, que o silêncio contém potência semântica suficiente para ir desde os claustros de um mosteiro beneditino português até às torres iranianas do silêncio.

Ora, será essa potência semântica capaz de se impor em nós como uma causa que nos predispõe ao espanto?

Aparentemente, o silêncio está mais próximo do homem do que podemos imaginar. Assim, talvez ele nos permita a todos, porque nos dá a ouvir, nos dá a escutar todas as possibilidades das manifestações sonoras.

Da sua enigmática presença entre nós, o silêncio coloca-nos o desafio de podermos destilar e exilar sons – *homo habilis* e *homo musicalis* – ruídos e as palavras que melhor nos denunciem na nossa singularidade e nos domínios da esfera pública.

Damos conta até que o silêncio nos permitiu inventar técnicas de suspensão e práticas de intervenção na fala, no discurso e na comunicação.

Descobrimos que ele pode significar reflexão, atenção, mas também pode acontecer que, aquando da sua manifestação, ele queira desaprovar e condenar.

Será por causa disso, desse silêncio enquanto estado-de-alerta-em-permanência, que ele nos é sonogado?

Será, por causa disso, que o silêncio fica nas margens, ou nos bastidores, do tempo em que vivemos?

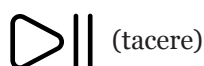
Regressando a ele, sabemos que o seu culto tem e teve lugar de destaque em muitas comunidades e que, em muitas culturas e em muitas circunstâncias, a sua presença favorece o destaque do sujeito que dele imanesce e o ultrapassa, o transcende.

É aqui que o aberto e o indeterminado ganham força e, talvez seja por causa disso que ele - o silêncio – fique propositadamente amarrotado na engrenagem do neoliberalismo. Imaginamos até que ele possa ser considerado uma ameaça à narrativa utilitarista dos dias que correm.

Admitimos que o presente, muito marcado pelo bit e pelo pixel, esteja demasiadamente marcado pelo agora e pelo aqui. Temos então a vontade de abandonar este *presente* e remar contra a atomização do tempo e lutar contra o exagero com que o espaço e o tempo para a imanência inundam o hoje.

Interessa-nos, sobretudo, *usá-lo* a favor da reflexão e da construção de pensamento, a favor da vontade de partir, pensando. Nomadismo em curso, pois então... e silenciosamente.

Presumimos então que a acontecer uma *autobiografia do silêncio* – algo que ainda não vimos acontecer – ela serviria para enunciar a paixão humana pela reconstrução de um espaço público plural, fecundado pelo inevitável exercício compulsivo do ato de refletir, do calar e do falar. Até mesmo do simples gesto do registar, do escrever.



Tudo de se passa ao nível do ouvido, escrevo como se estivesse cega,
com dedos sonoros.
(Llansol, 2009, p. 219)

O melhor seria se, regressando aos bons hábitos das sociedades orais, nos pudéssemos tornar em escanções linguísticos perfeitos para melhor escolhermos, filtrarmos e apurarmos o pensamento, as palavras, os sons e os silêncios que daí resultassem.

Seria mais fecundo para o labor e pensar humano se tornássemos este silêncio, que continuamos a perseguir, em algo não turístico, *new age* ou psicológico, mas, outrossim, num silêncio estruturante em nós.

Um silêncio como um *locus amoenus* privilegiado a partir do qual o homem renasce e começa a experimentar, através do discurso e da ação, algo novo e disponibilmente aberto. Este passo coloca-nos perante a possibilidade de observarmos o aberto como um aberto permanente, fazendo do homem um construtor de sentidos na sua relação com os outros e com o mundo.

Assim, poderemos observar várias possibilidades de ler e sentir o silêncio nas suas naturais entropias, numa contemplação/ação propositora de um descentramento de nós mesmos.

Entendemos por isso ser necessário *acordar* o silêncio, elogiá-lo, ressuscitá-lo dos textos ou dos ruídos da fala, permitindo-lhe que manifeste melhor a sua inscrição no pensamento e na emoção humana contemporâneas.

Até porque poderemos fazer dele a hesitação, a autocorreção e a clarificação de ideias tão necessárias à liberdade e à consciência crítica.

Presumimos, sem presunção, que uma mente silenciosa será uma finalidade e um posto avançado no percurso humano a ser empreendido por cada um de nós.

O que daí advirá?

Não sabemos, mas imaginamos mais prudência, menos alienação e mais riqueza na singularidade do pensamento e nas ações dos homens.

No que nos diz respeito, artistas e professores, tal como os místicos sufis, *quakers*, cristãos e hindus, talvez nos possamos até tornar os artesãos do estranhamento, lançando ao mundo sinais da interioridade humana.

Na verdade, seria como fazer do silêncio uma estratégia de sobrevivência, uma interpretação do sensível tornando-nos, a todos, mais atentos à solidariedade entre sensação, percepção, experiência e ação/reflexão.

Haverá pensamento sem silêncio?

Sem silêncio, haverá obra de arte?

Todos sabemos que as mais luminosas obras de arte tatuam em nós a ideia de acedermos a um lugar, a um tempo e um espaço, em que interrompemos a ilusória linearidade do tempo pelo estilhaço que o silêncio-acontecimento produz em nós. Às vezes está-lhe associado um estranhamento, uma impossibilidade de nomear o que aconteceu.

Ora, é nesse silêncio reivindicador de anomia sonora que desejamos habitar, promovendo-o contra a estetização do quotidiano, contra a abundância e contra a integração consumista e sistemática poluição da paisagem humana no que diz respeito aos seus sentidos e à forma como ela se apropria do mundo.

Em todo o caso, é, possivelmente, um silêncio malcomportado capaz de rir na cara da racionalidade contabilística e da rentabilidade máxima com que vamos lidando com o mundo.

E é, por isso, um silêncio cheio de vontade de possibilitar o renascer ontológico dos homens.

Novamente o silêncio. Do latim *silentiu*, essa ideia de sigilo, de recato, remete-nos para um qualquer homem que coloca a si próprio o exercício da sua própria *suspensão* por forma a potenciar, num amplo movimento de consciência, o seu pensamento em palavras e ações.

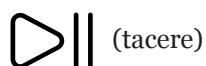
Aqui chegados importa valorizar a preocupação em afirmar que, sem silêncio, *o que fica alienado é o sentir*, deitando fora e, por inteiro, o horizonte da sensibilidade.

Este elogio do silêncio traz à superfície um gesto adâmico: o de poder nomear novos e renovados sentidos para a presença dos homens no mundo e, por razões de força maior, observá-la enquanto convite à criação permanente.

Este elogio, ou este silêncio sobre o silêncio – silêncio ao quadrado – em que queremos continuar a trabalhar, permite-nos acalentar a ideia de ver a aparecer uma apologia do silêncio em que o *ouvir para sentir* – eis o primeiro impacto do sensorial em ação – dá as mãos ao *escutar para refletir e guardar* – eis a percepção e a razão a ganhar corpo – e que nos auxilia a inaugurar uma forma livre de sentir e pensar o mundo.

Já há muito tempo que a minha sabedoria se acumula, à maneira de uma nuvem, tornando-se mais silenciosa e mais escura. Assim faz toda a sabedoria que, um dia, há-de parir pirilampos.

Para esses homens de hoje não quero ser luz, nem significar luz. A esses... quero eu cegá-los: relâmpago da minha sabedoria, arranca-lhes os olhos. (Nietzsche, 1998, p. 338)



Invocamos aqui a ideia de silêncio enquanto heterotopia usando essa noção a partir de Michel Foucault (2001). Na sua conceção sobre heterotopia o autor permite-nos entender o que a faz distinguir de utopia. Estas não têm lugar certo, real, ao passo que heterotopias são espaços reais – i.e. espelho, barco - que coabitam com formas de representação particulares e num vai-e-vem de normas particulares.

As heterotopias, a do silêncio em particular, não cuidam de idealizar ou de representar espaços irreais. São-no na medida em que se manifestam enquanto espaços possíveis no uso-fruto das suas múltiplas exteriorizações, com regras próprias.

A heterotopia da música, ao ser representada de uma outra forma pela do silêncio, questionamos nós, será que poderá permitir-nos perceber melhor a sociedade em que vivemos?

Ouçamos Foucault:

Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos num momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza a sua trama.

(Foucault, 2001, p. 411).

Fixemo-nos nesta assunção foucaultiana para podermos afirmar, em conjunto, que numa sociedade democrática como aquela em que vivemos constatamos a sua vida composta por *aposições*, por *viver próximo ou afastado*, ou por *tangentes*.

O que queremos dizer é que pensar no silêncio como uma heterotopia significa podermos encontrar um caminho para questionarmos o que andamos a fazer, ou para questionarmos o que andam a fazer às nossas pluralidades, às nossas vozes.

Presumimos, pois, que a pertinência de falarmos de *silêncio enquanto heterotopia* é a de nos podermos auxiliar a questionar como podemos nós hoje fazer vincar a matriz identitária do nosso pensamento e de como podemos manter viva a pluralidade das vozes humanas.

Pensar o plural, o indeterminado, pode querer significar enriquecer as percepções sobre o lugar que o outro pode ocupar em nós.

A heterotopia do silêncio é a consciência, é um pensamento sobre a possibilidade da existência de outros espaços, é uma leitura abrasiva que contesta a facilidade, o entretenimento alienante e a ideia naturalizada, instaurada em nós, de vermos as sociedades, e a forma de como nos pomos a viver nelas, lisas e uniformes.

A heterotopia do silêncio, tal como a ouvimos e vemos, dá-nos força para podermos pensar sons ainda não pensáveis, permite-nos ver a alteridade musical e dá-nos acesso ao que está fora-de-cena.

Estamos em crer que a heterotopia silenciosa rapidamente se poderá tornar numa metáfora acintosamente democrática.

A heterotopia do silêncio não deixa de ser, neste nosso trabalho, uma vontade em querer interpretar a complexidade do mundo em que vivemos e inscrever todo o constructo deste nosso labor num tópico, num espaço de convivência onde uma multiplicidade de indivíduos se põem a pensar como devem relacionar-se com as suas identidades e alteridades.

A música, e a sua *sombra auricular* que é o silêncio, é um bom cenário heterotópico para justapor, num mesmo espaço e num mesmo tempo, compreensões distintas sobre o *enigmático sonoro* que ela própria constitui.

Ouçamos novamente Foucault:

A heterotopia é capaz de justapor num único lugar real, diversos espaços, diversos lugares que são, eles mesmos, incompatíveis.

(Foucault, 2001, p. 419).

Na verdade, para compreendermos melhor o fenómeno polissémico do silêncio necessitávamos de encontrar um conceito que melhor nos pudesse fazer entender o *um* e o seu *múltiplo*.

O silêncio, posto desta maneira, só pode sobreviver em contextos que o desdobrem.

|| (silere)

1.3.2. A MÚSICA E A HETEROTOPIA NOS HOMENS

No caso particular da música como heterotopia por dentro dos homens podemos afirmar que se a música se constitui como a luz auricular dos homens, não nos ficará mal dizer que o silêncio é a sua sombra auricular.

Imaginemos, por instantes, o caso particular da música e da sua presença junto do silêncio, sobretudo, quando este se predispõe cultivar e enriquecer o nosso imaginário íntimo.

Sabemos da sua existência por esta ocorrer na dupla dimensão *espaço-tempo*. Tal como o movimento – esse dado imprescindível para a demonstração da existência de vida humana – a *música fixa-se-nos na memória* e saboreia o nosso esforço, mais ou menos conseguido, de a evocarmos.

O que decorre daí depende de nós, da nossa circunstância e da nossa capacidade de a expressarmos, colocando a nossa assinatura e o nosso testemunho sobre o que dela conhecemos.

O termo música raras vezes aparece isolado e, normalmente, evidencia-se acompanhado de termos qualificativos: popular, clássica, étnica, sacra, de dança.

Por causa destas representações talvez nos fosse útil poder afirmar que, afinal, existem músicas e não apenas música. Esta constatação pode ser corroborada pela existência de muitos dialetos musicais e por muitas categorias que lhe são atribuídas.

Apesar de isso acontecer é razoável podermos afirmar que, às músicas, lhes é comum um *ethos* muito particular.

Vejamos: a música é sempre uma declaração, um testemunho. Não é só, e em exclusivo, apenas uma expressão.

Houve um tempo, na cultura ocidental, um tempo medievo, em que a música se desenvolveu num plano fechado em si mesmo. Consideramos até que o que acontecia é que não havia separação entre os que a faziam e os que a ouviam.

A transmissão oral vingava e, por via disso mesmo, pressupunha a participação de todos. Dentro deste circuito fechado não havia planos de futuro e a música tendia a orbitar sobre si mesma, deixando aos seus fazedores o ónus da responsabilidade face à quase-única interpretação do constructo musical.

Na verdade, o que existia, aquilo que era exposto instrumental ou vocalmente, era aquilo que podia ser visto e ouvido. Tudo o resto rapidamente se evidenciava como uma memória, um dito, um mito.

Os limites da cultura dependiam muito, naquele tempo, dos limites das próprias capacidades humanas. O tempo musical medievo foi, sobretudo, um *tempo sonoramente efémero*.

No período da Renascença, o tempo tornou-se, ele próprio, protagonista de se afirmar enquanto *eixo comum* de referências entre os cidadãos que habitavam as cidades. A organização urbana sofreu muitos refinamentos e passou a ser acompanhada por visíveis preocupações na elaboração das estruturas *espaço-temporais* que marcavam o dia-a-dia das cidades.

Na Renascença, a imprensa criou mecanismos para a transmissão de conhecimentos que já não dependiam da *tradição*, mas outrossim, da *reprodução* daquilo que foi dito. Assim, surge a possibilidade de nos projetarmos temporalmente de modo a garantirmos uma memória mais ativa e, naturalmente, de nos propormos a realizar mais ações. Talvez possamos afirmar que na Renascença o *tempo é dilatado*.

Avançando, nos períodos Barroco e Clássico da cultura ocidental, assistimos, e por acordo comum renascentista, à ideia de que passado e futuro passam a determinar aquilo a que chamamos presente.

O museu, a biblioteca, a enciclopédia e a academia fazem surgir a noção de arte a ser preservada e glorificada. Ao mesmo tempo, o valor específico de cada uma das obras, de cada uma das suas realizações fica agora prisioneiro de um outro atributo: o valor económico.

No que diz respeito à música, a sua materialização fica refém do legado medieval até finais do séc. XIX, fazendo da partitura uma etapa mediadora da interpretação, tornando-se esta um estímulo. Na verdade, e apesar da evolução, continuava a ser preciso estar presente para conhecer e fruir música. O efémero musical a agitar as águas e a marcar pontos.

Tudo mudou com Thomas Edison quando, em 1887, o protagonismo da música se transformou radicalmente: a música enquanto *artístico sonoro efémero* passou a ser um *artístico sonoro registado* e preservado.

De um momento para o outro, a música registada rompeu com os limites espaço temporais, dilatou a sua presença no espectro sonoro – com repercussões enormes no futuro próximo – e, com isso, operou-se uma mudança radical: a memória musical já não fica cravada exclusivamente na essência sonora do ato, mas pode ser trabalhada incidindo sobre o detalhe, sobre a precisão e sobre a acutilância da composição.

Daí para cá, com o nascimento da indústria da música e da aceleração do seu comércio tudo se alterou na forma humana de imaginar, interpretar e rececionar música. Nada ficou na mesma e até podemos dizer que a par do refinamento sonoro que passou a conferir valor à obra musical, assistimos à fetichização¹⁴ da obra musical

¹⁴ Adorno (2010), em 1938, ao analisar o que ocorre em pleno séc. XX diz-nos que a música foi invadida pela ética capitalista o que tornou a sua produção e receção vítimas do valor de troca da comercialização contemporânea.

e à regressão da escuta¹⁵, sendo estes assuntos trabalhados com mais pormenor no Cap. IV (A agonia do silêncio).

Uma possível leitura heterotópica da música coloca-a perante a ideia de que ela é uma estrutura viva que, em permanência, reconfigura as suas práticas.

Defini-la – afastemo-nos da pretensão – é, possivelmente, encontrar pontos de vista restritivos relacionados com contextos diferenciados - i.e. sociais, culturais, biológicos - aos quais ela se une.

Na sua forma de se expor no tempo, a música tornou-se autónoma artisticamente e o seu corpo extenso de trabalho resulta, cada vez mais, de experiências comuns entre compositores, intérpretes e ouvintes.

Aplaudindo o ato de cultivar o imaginário sonoro dos homens vemos as artes da gravação a seduzirem-nos e a realizarem uma espécie de namoro aos nossos ouvidos. Assim, uma outra forma possível de contar a história dos sons, que também é a história dos seus silêncios, é a de tornar audível e visível as transformações que ocorreram no armazenamento - para efeitos de memória, de comércio e de indústria - da criação musical.

A ideia de que cada novo meio, forma, ou atitude tecnológica muda o modo de experimentarmos a música, tem implicações na maneira como nos relacionamos com ela e na maneira de como a pomos ao serviço das nossas ações culturais.

Sabemos que as mudanças ocorridas em tudo o que é aparato tecnológico ofereceram mudanças nas oportunidades de organizar, disciplinar e propor música.

As tecnologias da música – produção, gravação, reprodução e disseminação – não devem ser consideradas isentas de culpa pelo aparecimento do ruído que se instalou na modernidade, mas também não devem ser diabolizadas por serem, pela sua natureza, facilitadoras das práticas que promovem, num sentido mais alargado, o consumo da música.

Curiosamente, ao olharmos para o discurso musical no tempo e numa relação direta com as tecnologias que lhe estão associadas podemos admitir dizer que houve um tempo em que a música foi, sobretudo, preservada no corpo humano e só poderia ser exposta e divulgada à medida em que era interpretada.

Houve um outro tempo em que a música e os sons passaram a ser preservados, guardados, através da notação musical escrita e em que uma experiência sonora

¹⁵ Aquando da sua participação no “Princeton Radio Research project” que estava em funcionamento desde 1937, e registado no seu ensaio “Sobre o carácter fetichista na música e a regressão da audição” (escrito em 1938), Adorno (2010) deu conta do estado de regressão da audição em que se encontravam os ouvintes americanos. Estes estavam dominados por uma espécie de infantilização psicológica, estando aptos apenas a reagir a repetições do já ouvido.

Daí a regressão.

equivalaria a um contacto com um ideal artístico, com uma qualquer manifestação de transcendência sonora.

Há, mais próximo dos dias que correm, um momento em que a música e os sons passam a poder ser armazenados e, depois, restituídos através de meios mecânicos, digitais e eletrónicos.

Admitimos aqui que esta situação modifica a experiência material da música e do mundo dos sons.

A música, entre outros exemplos possíveis de dar, passa a ser ouvida por enormes audiências, ultrapassa a barreira do tempo e do espaço e transforma-se num bem de consumo.

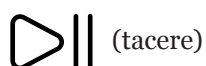
Ouvir, ou escutar música torna-se uma atividade paradoxal e simultaneamente estática e dinâmica, privada e pública.

Assim, escutar música tornou-se, ela própria uma experiência a partir da qual é possível unir o passado ao presente num *continuum* permanente.

Esta constatação ajuda David Le Breton (1997) a confirmar o carácter ruidoso da modernidade, como já foi expresso anteriormente, e auxilia-nos na compreensão sobre uma coisa interessante a emergir: a modificação da linha de demarcação entre aquilo a que cultural e subjetivamente chamamos música e aquilo a que invocamos como não-música.

É até possível podermos dizer que a complexidade do universo dos sons se expande e, com ela, vemos dilatarem-se os espaços da (in)determinação musical.

Eis, pois, a indeterminação como um espelho *outro*, como uma outra forma de heterotopia.



1.3.3.O CAMINHO HETEROTÓPICO DA MÚSICA

A história da música – numa perspectiva de causa e efeito – não sei o que é. Será um aspeto apenas por que ser encarada a música e que põe de lado milhões de aspetos.

(Nunes, 2011, p. 360)

Uma outra maneira de teorizar e meditar sobre o facto musical é a de tentar fazer o percurso estético que a música realizou e se propõe realizar.

Dentro da tradição ocidental, sobretudo da polifonia em diante, toda a música se baseou quase sempre mais nos intervalos/melodias do que no ritmo, apoiando e sustentando assim a função privilegiada da harmonia.

O problema ritmo, como temporalidade que estrutura a música, emergiu como assunto muito recentemente no seio da música contemporânea e foi trazido pela mão da alteridade cultural, pela mão da tradição musical extraeuropeia.

É até possível que o problema da temporalidade e da espacialidade tenha vindo a ser trabalhada e exposta mais pela mão da especulação filosófica, e menos pela bitola musical.

À conceção racional e estrutural da música ocidental corresponde uma conceção espacial da sucessão temporal característica da música universal:

- a música tradicional imobiliza-se; o seu fluxo, dentro de uma determinada arquitetura formal ligada a nexos linguísticos, cria um todo orgânico;
- a percepção desta música acontecer no tempo, mas lado-a-lado com o espaço, em que o todo é, em boa parte, previsível e em que as esperas, as suspensões, as incertezas, o antes e o depois, são recompensados e resolvidos.

Pela sua maneira de funcionar, a harmonia tonal encarna esta conceção de música, melhor até que um modo gregoriano ou uma qualquer composição polifónica.

A música tonal tende a não se deixar sujeitar pelo tempo. Captura-o, fá-lo seu, e submete-o às suas próprias regras e leis. Esta tradição, tipicamente racionalista, que havia sido acusada de antropocentrismo e de etnocentrismo entrou *em crise* no instante em que tomou consciência que existiam outras tradições, outras maneiras de fazer música, num mundo variado, distinto e plural.

A crise da nossa tradição musical ocidental coincidiu, exatamente, com a crise da noção de obra musical, tal como a tínhamos imaginado e concebido no passado.

E agora? Que alternativa?

O ponto de referência talvez se possa construir a partir da possibilidade de construirmos uma contraposição entre tempo *vivo*, tempo *interior* e tempo *espaço*. A acusação que ainda se imputa à música de tradição europeia, seja ela tonal ou serial, é a de ter cristalizado o tempo, alterando-lhe a sua natureza e tornando-o mecânico através do ritmo, na sua aceção métrica tradicional.

A intuição de uma natureza diferente de ritmo aparece-nos, justamente, no séc. XIX, a partir de Claude Debussy (1862 - 1918), apesar dos vínculos que este ainda manteve com o naturalismo e com o impressionismo.

Em Debussy encontramos a primeira tentativa de deixar de conceber a música como um discurso linear e retilíneo, graças à coexistência de várias sucessões temporais, mediante a recusa a forças pré-estabelecidas, à pesquisa sobre assimetrias rítmicas e à atomização da substância temática.

Neste exercício, neste percurso alternativo, tal como o concebe a vanguarda, o tempo pode identificar-se com o instante.

Cada instante encerra um valor, não em função do que se seguirá, mas, outros sim, em função do seu valor intrínseco.

Assim, poderemos afirmar que um tema musical não é verdadeiramente uma sucessão. Autossuficiente do instante, o tempo assume uma outra dimensão. Até mesmo uma dimensão sagrada.

O tempo é o ato, a vida em si mesma, em plenitude.

Fica em evidência uma conceção de temporalidade musical como puro devir, que não permite que ele se encapsule dentro de uma qualquer forma pré-existente.

A vanguarda decidiu, então, cumprir uma dupla tarefa:

- Impor a si própria a rutura sistemática com todo o nexos linguístico tradicional, graças ao emprego do ruído, da descontinuidade, de sons eletrónicos, de instrumentos tradicionais fora de contexto, e recorrendo ao gesto profanador e provocador.

- Levar adiante o programa assinalado por Webern (1883 - 1945) ao serializar integralmente todos os parâmetros auditivos possíveis.

E, com o impacto de um verdadeiro acontecimento, quem se destaca nesta jornada? John Cage, ele próprio, como uma heterotopia. Em John Cage encontramos provocação, escândalo, ironia, gesto iconoclasta, misticismo oriental/Zen, irracionalismo nietzs-

cheano e experimentação em quantidade suficiente para não nos podermos atrever sequer a etiquetá-lo.

Um exemplo, entre outros possíveis, para podermos justificar o que foi dito atrás tem que ver com o uso que Cage faz do acaso propondo-lhe lugar de destaque na construção das suas esculturas sonoro-musicais.

O acaso, em Cage, não é uma abertura interpretativa, é a estrutura em si mesmo. Melhor dizendo: a não-estrutura do real. Cage parece querer interrogar os seus auditores ao pôr em cena uma das suas perturbações: - Que fim tem o de escrever, compor, imaginar, música? Possivelmente, o fim de não ter fins.

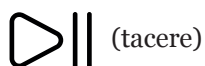
Como se um apelo se tratasse, Cage reivindica a manifestação artística tal como uma afirmação da vida. Promove, por isso, o engajamento entre arte e vida e vice-versa. A vida como um jogo que vale a pena ser vivido. E por isso, não se trata de dar ordem ao caos por este já possuir a sua própria ordenação caótica que lhe é peculiar, ou de alcançar progressos no ato de criação.

É algo de mais simples: o jogo é uma maneira de despertar a vida enquanto vivemos. Pode até ser a própria exaltação da vida. De uma vida indeterminada.

Um jogo – caminho desprovido de metas – é como uma aventura. É um verdadeiro exercício experimental como descrição de um ato, cuja forma de se manifestar desconhecemos de todo. Isto coloca-o na vanguarda das ideias em fazer-pensar a música de uma outra forma – talvez até o conceito de música seja aqui desinstalado – de uma *música enquanto possibilidade de ouvir o mundo* através dos sons, perfurando-os, em vez de os perspetivar, ou admirar.

Admitimos ver Cage a trabalhar os sons de uma forma inclusiva abolindo todo o género de hierarquização.

Cage, aparentemente, parece querer não fazer mais do que procurar a inocência original dos sons, assim como alguém que deseja expor as diferentes camadas que estão sobrepostas por cima de uma palavra, para sentir o que lá estava antes.



Sem querer responder de uma forma instantânea, podemos dizer que tentar fazer um glossário da música é cair em todas as tentações, é somar construções, desconstruções e reconstruções sonoras. Sem cair numa reflexão que tenha uma carga demasiadamente historicista podemos afirmar que, ao observarmos as funções da música, tomamos consciência das mutações do pensamento musical que lhe é inerente e damos conta das suas manifestações e procedimentos artísticos.

Olhando e ouvindo o séc. XX reparamos que a música parece regressar ao princípio: o som manifesta-se enquanto matéria. Este regresso ocupa o imenso desejo de vanguarda a que se associará uma outra dimensão – a da produção musical – já para lá da criação e da interpretação.

Face a uma herança histórica de peso assistimos hoje, com frequência, ao *refundir* de muitas ideias musicais que se precipitam sobre si – caso do impressionismo e dodecafonismo musical – e que têm por ambição derrubar esse mesmo legado.

Podemos dizer que ao propor-se o desmoronamento da matéria sonora, recriam-se as suas categorias – i.e. negação de escalas, negação de forças atrativas – e, ao mesmo tempo, buscam-se singularidades – i.e. timbres – questionando-se os vínculos à simetria do tempo musical (novas estruturas rítmicas, formas renovadas).

Doutra maneira, para o binómio interpretação-tradução procura-se, contemporaneamente, usar de novo a função reciclar para dar corpo a outros exercícios – i.e. a voz falada, o piano como percussão – e confrontam-se funções com mutações (i.e., piano preparado).

Na relação complementar com a criação cabe agora ao intérprete emancipar-se – i.e. na música indeterminada e na música improvisada – ou até eclipsar-se (i.e.: na música concreta ou música eletrónica).

Na saga do silêncio, enquanto ato de cultivar o imaginário íntimo dos homens, damos conta da sua ação particular quando surge o registo sonoro e a transmissão sonora à distância, o que promove um novo tipo de audição, um novo tipo de atenção auditiva, que possibilita o armazenamento sonoro.

Surge, então, algo que é ao mesmo tempo o *berço* e a *tumba* da experiência sonora, e que até se poderia apelar de distopia sonora.

Surge assim a possibilidade, hoje manifestamente real, de eternizar a matéria sonora e, com isso, de criar um dispositivo de governação sobre o ato de ouvir, sob a capa sedutora do ampliar a plasticidade musical para fora dos limites dos instrumentos tradicionais.

A permissão de novos atos de amplificação, a possibilidade de gerar eletronicamente sons e de novos processamentos dos diferentes sinais-áudio, transforma aquilo a podemos chamar, via Michel Chion (2008) (1947 -), *a produção, a natureza e a difusão sonora*.

O homem contemporâneo está refém desta artimanha, Foucault (2001) apelidou-a de dispositivo, e necessita do silêncio, dizemos agora nós, precisa desse *silêncio disruptivo* de que falamos, para se desfazer desse dispositivo.

Enquanto empirista e filósofo do entendimento teve sempre dificuldade, daí o seu ceticismo permanente, em admitir quaisquer transcendências fundadoras. Fala-nos de dispositivo enquanto expressão a ser usada pelos sucessivos discursos que podemos encontrar nas leis penais, no poder, nas instituições, nos costumes, na indústria e comércio.

É aqui que nos propomos afirmar, caminhando com Foucault, que a ausência de silêncio que constatamos na contemporaneidade é uma particularidade do hoje, enquanto fenómeno. Esta particularidade, esta singularidade está assoreada num discurso que urge pôr a nu.

Há um trabalho a ser feito, há uma análise a ser realizada em torno dessa *ausência de silêncio* para a podermos pensar, como Foucault o teria feito, como um dispositivo moderno para impedir os homens de ganharem consciência sobre o tempo e o modo em que vivem.

Fazer uma pesquisa sobre esse dispositivo – o ruído da contemporaneidade – auxiliar-nos-á a compreendermo-nos melhor.

Se nos focarmos, por exemplo, na particular presença da música em contexto escolar, daremos conta, no imediato, da importância do silêncio - enquanto atenção profunda – para desmontar, para desvelar e *pôr de fora* o ruído dos currículos que eternizam estereótipos e acalentam práticas discursivas prenhes de verdades absolutas e universais.

Embora sabendo que Foucault nunca instituiu uma relação de, digamos assim, causa e efeito entre discurso e realidade, e nunca pensou considerar o conceito de discurso enquanto infraestrutura marxista, a vontade que nos dá em usar esse seu conceito é o de o imaginar como um convite, risco assumidamente nosso, a uma *atenção profunda* a dar à ausência de silêncio na contemporaneidade.

Há, pois, uma origem empírica e contextual no nosso 4'34". Sabendo nós que o conhecimento é uma interação entre duas realidades espaço-temporais claras - o homem e o seu habitat – interessa-nos deslocar este saber empírico das coisas singulares - entre elas a presença/ausência do silêncio – para uma espécie de *mudança de saber* perspectivando um *fora* reflexivo e emancipado.

Eis a possibilidade de criar uma densificação para a presença do silêncio entre nós. Se uma civilização é, também, uma prática discursiva aplicada à forma a dar às coisas que constrói e ao modo de viver, gostaríamos de imaginar o seu silêncio – um silêncio civilizacional – como a sua metafísica, ou a sua potência de poder pensar.

Para isso, talvez baste desfazer o ruído da modernidade, embora este nosso voluntarismo, digamos assim, não queira decidir que é preciso fazê-lo.

Melhor será dizer que, tal como os livros de Foucault não apontam às pessoas aquilo que devem fazer, também nós apenas desejamos trazer ao pensamento a constatação de como nos vamos comportando na contemporaneidade, não nos atrevendo a profetizar. Ao mesmo tempo, o ceticismo foucaultiano cedo nos alertou, pela sua negatividade, que *não se pode* proibir alguém a revoltar-se, que *não se pode recusar o futuro* que nasce em nome de uma qualquer racionalidade do presente.

Este dizer deixa-nos confortáveis com a hipótese de observarmos o silêncio de que falamos como uma capacidade de nos auxiliar a desdobrarmo-nos, a ficarmos fora do nosso tempo e do nosso corpo.

Mas também nos convida a termos cuidado para o não trabalharmos como uma doutrina, apenas como um *auxiliar de memória* da mónada que cada um de nós pode ser, apurando o nosso sentido crítico face aos *universais* que se vão apoderando de nós e não nos deixam lúcidos, deixam-nos manietados, e muitas vezes precipitadamente teleológicos.

CAPÍTULO 2 - A FISSURA DO SILÊNCIO

2. A RASTREAR O SILÊNCIO

Toda a pesquisa sonora precisa concluir com o silêncio – esse pensamento requer que se espere por seu desenvolvimento nos capítulos finais.

(Schafer, 1997, p. 29)

Do latim “eventos, evenire” que significa “vir de”, “chegar”, o acontecimento silencioso é aqui perspectivado a partir da singularidade dos silêncios que, em nós, marcaram e marcam fundo o que somos e o que fazemos.

A enunciação de um facto-problema a partir da vivência subjetiva do silêncio em acontecimentos particulares e, em especial, do confronto com o silêncio-acontecimento- 4’33” de John Cage, promoveu em nós, de há três décadas para cá, um questionamento em torno da força hermenêutica do silêncio enquanto potência de escuta para a criação e a vida.

A vivência atrás mencionada, povoada por muitos outros silêncios, levou-nos a questionar o porquê da frágil presença do silêncio, hoje, entre nós.

Daí desejarmos segui-lhe o rasto, apalpar o seu modo de estar no mundo, numa espécie de silenciosíssimo estado-da-arte já anunciado em *sotto voce*, e dar caminho e um limite – uma finisterra – ao que ambicionamos fazer.

Assim mesmo! O pressentimento de que o silêncio se está a extinguir em nós. Essa dúvida, persistente em nós desde há muito tempo, exige-nos uma atenção profunda sobre o que temos à nossa frente. Esta intuição faz-nos estremecer e é parecida com o jeito que temos quando viramos o corpo para algo que nos acontece e por isso mesmo, ao fazermos *zoom*, isso mesmo nos perturba e até nos pode manietar.

Suspeitamos deste silêncio por imaginá-lo como o nosso *pied-à-terre* – refúgio íntimo e pessoal – capaz de atitudes desafiadoras face ao que ouvimos e ao que temos vindo a ser. Assim, ao escrevermos sobre o silêncio expomos o nosso “manifesto” estético, cultural e político.

Esse silêncio de que agora falamos, tem a tarefa e o dever de recuperar o som, a palavra, e o que deles constitui o seu sentido primeiro e original. Um silêncio capaz de expor o que vai por dentro dos sons e das palavras.

Isto é não é tarefa pouca, dado que uma palavra não é apenas um símbolo. Uma palavra é o nome de uma ideia. E o som tende a metaforizar-se, a maioria das vezes, no meio das nossas vivências.

Torna-se assim, este silêncio de que agora falamos, um espaço-tempo que dá acesso a outros mundos e nos permite ficar à espera de ir ao encontro do enigmático que as artes contemplam, iniciando-nos a uma espécie de poesia/música, uma espécie de *musilíngua*¹⁶, essa sim, que nos ajuda a ir ao encontro de conhecimentos desconhecidos. Temos a ideia de que este silêncio que perseguimos, há mais de três décadas, nos apoiará nas experiências que desejamos ter sobre aquilo que provavelmente ainda não conseguimos entender.

Se o mundo – talvez seja melhor falarmos de mundos - está plenamente justificado enquanto fenómeno estético, o que devemos fazer nós, o que deveremos nós andar a fazer, para o conhecermos?

Admitimos que viajar em silêncio se torna um imperativo. E o que sabemos nós das viagens? Que todas elas têm em comum um perigo. Ora, esse perigo faz incorporar em nós um deslocamento, um estremecer.

Mesmo numa leitura rápida podemos imaginar-nos a encontrar o singular, o estranho, o não-familiar, mesmo o novo.

Porque será que partimos em silêncio? Para deixar para trás a monotonia. Por termos medo que as manifestações artísticas e expressivas se tenham deixado enredar, se tenham deixado condicionar e se tenham transformado em meros ornamentos, em fechamentos.

Quando viajamos em torno do 4'33" de John Cage o que sentimos, após a perplexidade dos primeiros momentos, é que uma obra de arte como esta se manifesta enquanto algo profundamente sensorial.

4'33" disse-nos, na viagem que com ela empreendemos, que a contemporaneidade artística tem a ver, sobretudo, com a vida em si mesmo. Ela não nos interpela se inova ou não. Vem muito simplesmente dizer-nos que Arte é para ser, de facto, vivida. Tal como a vida.

4'33", para lá do silêncio revelador de muitas outras audições possíveis, faculta a possibilidade de experimentar fruições estéticas que iluminam, com uma luz muito própria, outros espaços-tempos desafiadores e propulsores de outros imaginários.

4'33" foi e é algo que nos empurra, nos incita a andar. A sermos andarilhos. Provavelmente para nos dizer que devemos avançar, ir ainda mais longe.

Algo nos diz, algo nos aponta para ouvirmos 4'33" como quem aspira a pensar. É, possivelmente, a atividade nuclear, digamos assim, dos artistas contemporâneos. Precisamos, por isso mesmo, de artistas-pensadores como do pão para a boca.

|| (silere)

Esta ideia propõe-nos enfatizar o desejo de vermos o mundo como um espaço humanizado e profundamente ligado, inseparavelmente colado, às ações e investigações mais contemporâneas.

Este silêncio de que falamos é uma espécie de exílio, uma espécie de estímulo para um pensar dentro e para um recolhimento interior suscetível de partir em busca da lucidez, da maturidade.

Um silêncio que, por isso mesmo, afirmará que o mundo e a nossa existência se justificam intimamente enquanto pares criadores de manifestações estéticas.

Que procura este silêncio?

De um instante estético, de um vislumbre desse instante capaz de nos ajudar a um recolhimento pelo interior de nós mesmos. Para pensar.

Este momento crucial, no nosso entendimento, tornou claro o pensamento artístico contemporâneo: o de colocar o conceito num sítio preferencial. Tal como se imaginássemos uma obra de arte como uma teoria e vice-versa.

Ora, estamos a falar de um silêncio que assinala a marcha de um tempo frágil e que entende as dificuldades que temos nos dias que correm.

Um silêncio quase igual à necessidade que as máquinas, ou quaisquer outros artefactos, têm de ter períodos de repouso.

Exatamente, um silêncio como pousio.

E para quê? Para podermos pensar *por* fora, para podermos refletir sobre a nossa condição, para podermos empenhar-nos em agir culturalmente e protagonizar uma dissonância e um alerta contra o momento que a cultura atual atravessa.

Um silêncio como uma espécie de silêncio profundo, capaz de esculpir e desenhar espaços e tempos promissores de outras possíveis transformações.

Uma espécie de silêncio capaz de nos empurrar em direção ao nada. Um silêncio obreiro de pensamentos e de escritas, até porque todo o silêncio é pouco para nos ajudar a registar o que nos vai ficando no pensamento.

Esse silêncio, essa espessura do pensamento, assim posto em cena poderá até expor as dificuldades que hoje temos em aceitar o triunfo exclusivo da razão, da vitória do iluminismo e questionar essa linha reta – o nosso problema é mesmo essa linha reta – a que poderemos chamar de entronização do progresso.

Este questionamento corresponde à vontade de querer deslocar e de instabilizar as condições que constroem e domesticam o presente. Um silêncio questionador da exatidão retilínea do número, da transparência e da utilidade do calculismo.

Um silêncio pensador que, nas palavras de Derrida (2003), se exprime assim:

Chamamos aqui *pensamento* àquilo que por vezes comanda, de acordo com uma lei acima das leis, a justiça desta resistência ou desta dissidência. É também o que põe em movimento ou inspira a desconstrução *como* justiça. (p. 85)

Um silêncio posto a caminhar como quem deseja ter o pensamento solto para que se exponha por inteiro, autêntico, singular e a ser esvaziador de totalitarismos.

Um silêncio parceiro da vontade que todas as vanguardas têm de se inquietarem, de se projetarem e de se colocarem perante o que *pode ter lugar* e o que poderá acontecer amanhã. De fazerem *reset*, de se tornarem opacas, negativas, impenetráveis e indizíveis.

Um silêncio, enquanto outra oportunidade de voltar a nascer e, por causa disso, atrevermo-nos a redescobrir a arte, a música.

Um silêncio repossibilitador e capaz de curvar a linha recta, capaz de se constituir como um incentivo a uma certa messianicidade (Derrida, Vattimo, 1996), que não um messianismo, por se evidenciar tal qual um desejo cauteloso onde podemos depositar as nossas esperanças.

Uma espécie de ceticismo moderado que, ao mesmo tempo que se demora e atenta a esperanças, não deixa de se constituir, de se habilitar a ser um silêncio sem fim, a um silêncio sem redenção e sem teleologias.

Um silêncio capaz de nos envolver numa declaração sobre o mundo das artes a partir da ideia da intempérie, da turbulência, lugar múltiplo a partir do qual esse mesmo silêncio nos expõe face a manifestações artísticas incomuns e desorganizadamente surpreendentes.

Como se o silêncio pudesse ser o antídoto e o elixir ideal para o rejuvenescimento de um qualquer manifesto artístico.

Assim posto, este silêncio só poderia existir a partir de uma narrativa errante, uma deambulação pelo mundo, sabendo que este vive transtornado.

E assim vemos esse silêncio como a história de registrar, de escrever o que a vida nos mostra. Um silêncio afirmado na ideia de que nunca chegamos por acaso à música, à poesia, à literatura.

Talvez seja aqui que este silêncio de que falamos se abre à responsabilidade desmedida da desmesura.

É aí que Derrida (2003) nos diz que “nada se faz quando não se faz o impossível! Nada *acontece* também...” (p. 87) transcrito no posfácio de Fernanda Bernardo incluído no texto do autor em causa.

Fixemo-nos perante um silêncio questionador sobre o que sabemos fazer.

Sem mais demoras: um silêncio acompanhador de John Cage (1912 - 1992) e de Marcel Duchamp (1887 - 1968) quando, quer um quer outro, teorizam artística e implicitamente, e nos dizem que a alteridade é uma saída possível perante a vida, face à angústia existencial.

Um silêncio cepticamente otimista, apesar de tudo.

Quando falamos da alteridade, estamos a falar de algo que sempre esteve aqui, entre ou afastado de nós, mas por vê-lo, ao virar da esquina, bem nos pode dar um impulso face ao mundo que temos pela frente.

É isso: um silêncio promotor de impulsos.

Se é verdade que as artes podem intensificar a nossa vida, diríamos que o silêncio torna claro o trabalho a que nos devemos dedicar para podermos continuar vivos.

Então a questão que este silêncio nos traz é, num golpe de simplicidade, a de *como é que nos pomos a viver?*

De que é feita a vida senão do que imaginamos que ela pode ser?

Agora, pensemos que o que imaginamos para a vida é, seguramente, parte integrante do que já nos aconteceu. O que separará realmente o que imaginamos do que já nos aconteceu?

E, se por causa desse silêncio que perseguimos, nos imaginássemos como uma instalação cuja curadoria é repartida entre o acontecido e o imaginado? Um procedimento entre aquilo que somos, o que podemos vir a ser e sobre os que conosco trabalham.

Um silêncio produtor da ideia já atrás manifestada de que a arte é uma saída para pensar o mundo, uma saída para a música, para a escrita, para a cultura. Uma saída que, tal como Deleuze o diria, poderia ter por definição mínima a resistência e o dissenso, a divergência a respeito do que já está instituído.

A essa resistência devemos fazer corresponder o seu correlato indeterminado em algum processo de criação, posto que será este a perpetuar o movimento de formação do nosso pensamento, predispondo-o a agir.

Assim podemos assistir a um silêncio que alimenta a hipótese de cada um de nós poder ser pensado enquanto instalação.

Talvez estejamos a fomentar a ideia de que ao nascermos colocamos, desde logo, um problema ao mundo: - Estou aqui, e agora? Dirijo-me a quem? Penso em direção a quê? Deixo-me estar, ou parto? E, será que se partir isso me deixará mais perto de

Duchamp e de Cage? Porque preciso eu deles?

Diríamos que o silêncio de ambos é um silêncio clandestino e irreverente. Exala uma vanguarda exposta a uma intensa clandestinidade que nos mostra que o que promete fazer é realizar coisas para um remetente que ainda não existe.

É esta a promessa indeterminada desta vanguarda que entusiasma o silêncio que nos acompanha.

Sabemos nós porque nos seduz tanto John Cage? Atrevemo-nos a imaginar a sua música, a sua arte como um caminhar atrevido e indeterminado.

Atrevemo-nos a dizer que assim as artes – Duchamp, Cage - nos vão avisando já há algum tempo que não há conclusões na vida. Quando muito, indeterminações.

|| (silere)

Imaginamos, por isso, este silêncio de que falamos, como algo que insufla na música algo que, antepondo-se e antecipando-se à palavra nos liberta e nos deixa desafiar a razão, a própria lógica das coisas.

Talvez seja este o propósito da música, o propósito das artes.

Isso mesmo: o propósito de gritar, pura e simplesmente.

Exatamente um silêncio parecido com o grito de Artaud, expresso anteriormente, quando questionou os intelectuais sobre a funcionalidade das artes.

E assim este silêncio agora exposto aparece disposto a assinalar, a invocar a complexidade para o interior das manifestações artísticas por serem estas capazes de estontear as certezas de um mundo excessivamente habitado pela razão.

Estamos convencidos que algumas destas manifestações, acompanhadas por este silêncio astuto e intrometido, poderão ter o efeito de nos modificar. Talvez seja a única coisa que este silêncio põe em cena nesta escrita: a possibilidade de ver os homens a mudarem a posição do corpo e a porem-se em pé. Prontos para caminharem erraticamente. Aí está o silêncio a conjecturar e a permitir-nos viajar para conhecermos a nossa própria geografia. É disso que se trata.

Este grito artaudiano é parecido com as reticências de uma qualquer ortografia, nada dado a pontos finais e nada confortável com linhas retas.

Um silêncio amante de uma representação da condição humana enquanto gigantesca reticência, enorme errância e desproporcionada indeterminação.

Um silêncio propiciador da ideia de que as obras de arte, afinal de contas, são como a vida, tal como Tino Sehgal (1976 -)¹⁷ as imagina, e vice-versa.

Possivelmente é só isto que este silêncio tem para dizer.

Um silêncio capaz de nos ajudar a detetar o impulso que as obras de arte possuem quando nos arrastam para o imprevisível.

O que daí ficará?

Não sabemos. Talvez uma outra velocidade de vida em nós. Talvez um grito singular. Em nós.

A arte, a música e o seu silêncio em particular, produzem em nós um impulso - *vis motrix* – que nos deixa bem posicionados para nos deixarmos levar pelos ventos erráticos que compõem a vida.

Olhando para nós damos conta de que a *edição* da nossa vida – pensamos cada vez mais nisso – carece de conceito. Podemos por isso dizer que a indeterminação não descola de nós. Por isso mesmo achamos que o silêncio que aqui trazemos nos ajuda a fazer um melhor escrutínio de todas as interrogações insolúveis que em nós habitam: arte, educação, vida, pensamento.

Com esta reflexão sobre o silêncio o que daí advirá?

A possibilidade de escolher. A possibilidade de afirmar que arte/música não significa expor, significa afetar, exaltar, significa dispormo-nos a qualquer impulso.

A possibilidade de afirmar que a educação, na errância da vida, é inevitável e há que fazer escolhas e tomar decisões.

A possibilidade de afirmar que, com o silêncio, poderemos exilarmo-nos, desaparecermos suavemente e sem ruído para um qualquer outro lugar mais livre.

Como poderemos nós fazer tudo isto?

¹⁷ Formado em Economia Política e em Dança, Tino Sehgal é um artista contemporâneo cuja singularidade passa por conceber a arte enquanto *política do impossível*. Os seus trabalhos resultam de uma síntese laboriosa entre a prática artística e a ação política numa confrontação entre estes dois mundos aparentemente não-conciliáveis. Daí resulta a sua chamada de atenção para as noções de *des-produção* e de *decrescimento*, assuntos agora instalados no panorama da arte contemporânea, mas que se manifestam nos seus *live encounters* sem nos deixarem dúvidas sobre o seu grau de acutilância política e da qualidade do seu trabalho artístico.

No que nos diz respeito, poderemos dizer que não estamos sós. Estas ideias, esta escrita já foi precedida por outras que, por sua vez, já foram precedidas por outras tantas. Na verdade, não estamos sós. De que falamos quando falamos do efeito Cage? De que falamos quando falamos do efeito Duchamp?

De um indício, de uma fratura, de um tempo para fazer a música que há de vir.

Imaginemos, por instantes, um qualquer homem desiludido com o mundo.

Imaginemos por instantes um homem a ver o mundo a desmembrar-se, a desabar.

O que lhe restará fazer? O que nos resta fazer?

Auscultar o mundo e dar conta que está tudo ainda por fazer.

O que é necessário fazer?

Esforçarmo-nos por afastar o cliché e deixarmo-nos apoderar pelo deslocamento produzido por um pensamento desobediente.

Estamos com medo? Sim, claro, mas acreditamos que o medo tende a favorecer o conhecimento.

É isso que desejamos afirmar aqui. Afirmar que, quando falamos de arte e de educação estamos a tratar de fazermos mundos novos.

Em silêncio, e mais do que nunca, devemos permitir aos artistas, aos educadores, aos filósofos que digam o que têm para dizer. O que fará com que, possivelmente, haja muitas lógicas a (des)instalar.

|| (silere)

Por instantes, vai sendo assim, regressemos a Cage. O seu silêncio mostra-nos uma arte sonora *nas margens do sistema*. Nas *bordas* do que foi instaurado e instituído em nós.

4'33 não é uma criação comum. É - muito mais do que isso— uma qualquer *outra coisa*. É algo sobre o qual nos pomos a viver e isso irá interferir imenso, e sempre, em nós.

Olhando para o nosso trabalho - 4'34"— vemo-lo agora ironicamente com um espaço-tempo, um caminho errático, um *locus solus* inquietante e como um deslocamento nosso face ao mundo.

4'34" talvez se atreva a expressar que cada um de nós é uma ideia, uma verdade indemonstrável.

E isso, como poderemos imaginar, traz-nos muitos problemas. Mas também muito alento!

Sobretudo pela possibilidade de pensarmos que a música – algo que nos toca em particular – se possa transformar num gigantesco espaço silencioso, algo de muito reservado, em que tudo está ainda por fazer.

Sobretudo, pela possibilidade de imaginarmos a música como uma viagem em-preendida, sem chegada e meta definida. Sem fim...

Talvez assim a complexidade do mundo fique muito mais em evidência, particularmente se o podermos auscultar, em silêncio.

O mais curioso será, por causa disso mesmo, imaginar a arte como sendo aquilo que nos coloca perante um mundo inédito, povoado de impulsos invisíveis, silenciosos e a ocorrerem a toda a hora. Irresistível.

A ideia de um 4'34" como um silêncio portador de uma desobediência, de um silêncio objetor de consciência face a critérios deterministas, um silêncio crítico à ideologia da prescrição.

Um silêncio vigilante, usando como *soundbite* a ideia de que a singularidade não pode ser categorizada.

Um silêncio ao lado de ideias, projetos e objetos desobedientes.

Um silêncio exposto em texto que se transforma num pedaço do mundo, numa miniaturização do pensamento em que o seu autor habita e que tem como ambição deixá-lo ressoar.

B. G. Bardi (1990) usa o termo *musilíngua* para tentar aperceber-se em que consiste o jogo comunicacional existente entre som e linguagem. Este conceito – que relaciona configuração sonora com representação espacial – diz-nos que uma qualquer forma de pensar baseada no som, e não considerada como língua do ponto de vista convencional, possibilita estados de consciência expandidos, e até desconhecidos. Esta faculdade, por si só, inaugura no homem o ensejo de atribuir valor semântico ao som e à sua sombra: o silêncio.

Som e silêncio poderão fazer, nesta sua nova investidura, uma interpretação do homem no mundo?

Nós somos, sabemos-lo bem, uma caixa-de-ressonância com leitura contínua do e sobre o mundo. Isso, nós sabemos.

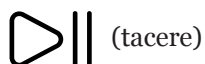
Ora, perante esse exercício de decifração do mundo que parte caberá, hoje, ao som e ao silêncio? E, já agora, à sua sala de ensaios designada por *musilíngua*?

Estamos em crer que pouco lhes é pedido.

Para isso, bastará darmos conta dessa berraria cacofônica com que a modernidade nos tem aturdido.

Apesar de tudo, há uma coisa que podemos experimentar:

- Sendo nós uma caixa-de-ressonância perfurada por muitos orifícios semióticos, com todo o seu potencial de traduzibilidade, imaginamo-nos ao lado do som, do silêncio, da musilíngua, a polir esses mesmos orifícios para lhes permitir que coloquem em nós o dizível, mas também o indizível. O cognoscível e também, se assim for possível, o incognoscível.



Imaginemos a música tal qual o *dezembro* da humanidade. Assim sendo, não nos será fácil suspeitar que som e silêncio poderão constituir-se enquanto o seu *janeiro* e, concomitantemente, a musilíngua o seu *junho*.

Este aforismo, com os seus tiques adornianos, propõe-nos ensaiar, e sem recurso a biologismos de qualquer espécie, um aplauso ao homem enquanto máquina antropológica.

É isso que nos propomos experimentar dizer, e cuja força-motriz advém de um princípio ativo em que uma manifestação artística é sempre um jogo entre todos, em qualquer lugar e tempo.

Presumimos que, no nosso caso, possamos pôr em evidência essas experimentações em diálogo com muitos autores, cujas exaltações têm vindo a procurar estar imunes a definições, ou a categorizações, num amplo exercício plural de cocriação, expondo o enigmático com que o sonoro, e o seu silêncio respetivo, nos contemplam.

O que pode um corpo? O que pode um som? O que pode o silêncio?

O que pode a musilíngua, questionamos nós?

A matéria sonora não é uma realidade simples. Exemplo disso é a manifestação do som enquanto jogo escultórico trabalhado e depurado entre o antes e o depois. Daí à musilíngua e à música vai um pequeno movimento interno do nosso próprio pensamento, e um pequeno passo para a evidência efémera com que sons e silêncios nos brindam.

Quando há pouco esboçamos, sobre nós próprios, uma linha a delimitar a nossa caixa-de-ressonância, seccionámo-la por pequenos orifícios.

Isto deve-se, metaforicamente, a quê?

A ideia simples de imaginarmos o nosso corpo impregnado de porosidades permite-nos imaginá-lo, em contacto livre, prene de relações abertas, não lógicas e indeterminações não lineares.

O efeito poroso do nosso corpo insiste em alertar-nos para que estas quatro experimentações constituam um aberto ao mundo. E, um aberto a quê?

De imediato a:

- Sons, silêncios a vestirem personagens espectrais e fantasmagóricas próximas do logo-de-seguida, sombras sonoras enquanto entidades complexas;
- Sons e silêncios a refinarem ontologicamente a natureza dos homens;
- Sons e os silêncios que não estão no lugar das coisas. Eles são a coisa propriamente dita.

Então, onde está o problema, se é que é de um problema que estamos a falar?

O moderno, o antropólogo e sociólogo francês David Le Breton (1997) disse nos avisou, trouxe muita surdez e cegueira incluída no *modus vivendi* das suas manifestações. E nós, paralelamente, autosseduzimo-nos com a tecnologia e mudamos de comportamento, de pensamento e até de paradigma. Temos vindo todos a ficar, sabemos disso, cada vez mais narcísicos, até mais infantis.

Anselm Jappe (2012) disse nos alerta no seu *Sobre a balsa da medusa* a que iremos aludir no cap. IV (A agonia do silêncio).

Abandonamos a distância respeitosa, esse *delay* esclarecedor, e estendemos o nosso ouvir, comprometemos o nosso escutar ao alinhá-lo junto à teia finíssima do espetáculo do ruído.

Dessa embriaguez pouco sabemos, mas suspeitamos o pior.

O homem é indeterminado e isso é o que torna difícil pensá-lo.

Mas, é nessa indeterminação que o mundo toma forma e se torna produtor de significado. John Cage apercebeu-se disso mesmo e assim se expôs na sua confrontação com o mundo.

Aceitemos, pois, tal como ele o fez em passear por entre mundos incognoscíveis, por não sermos capazes de partilhar nem o mesmo tempo, nem o mesmo espaço.

Necessitamos, por isso, de ativar os nossos desinibidores *particulares* para podermos projetar a singularidade do nosso pensamento. Aqui a escola pode ter um papel determinante.

Talvez isto nos deixe, nos permita abandonar a nossa animalidade.

Lineu, que definiu *homo* como o animal que o é apenas se ele próprio reconhecer não o ser, deixa-nos pensar que o *sapiens* é uma máquina antropológica – expressão devida a Furio Jesi (1941 - 1980) e exposta por Giorgio Agamben (2015) no seu *Aberto* – que, para ser humana, manifesta-se enquanto capaz de reconhecer, identificar e falar sobre o não-humano.

Diremos que, por causa desse falar, o homem se vai afastando do animal pela linguagem. O problema é que esta não é um dado natural já inscrito na estrutura psicofisiológica do homem. É, doutra forma, uma produção histórica que, como tal, não pode ser precisamente atribuída nem ao animal, nem ao homem.

Aqui está, na realidade, a constatação sobre uma zona de indeterminação aonde é possível animalizar o humano e, vice-versa, humanizar o animal.

Esta zona de indiferença faz acontecer a articulação entre o humano e o animal, o homem e o não-homem, o falante e o vivente.

É sobre o humano e o inumano que podemos, ou queremos, tentar observar o seu funcionamento nestas nossas deambulações pelo silêncio. Cage sempre esteve atento a este jogo entre o humano e o inumano.

Se olharmos para o mundo-ambiente a partir de uma lupa clássica, iremos conjecturá-lo tal como um mundo único em que as espécies vivas existem numa ordem hierárquica movimentando-se do mais elementar ao mais complexo e, digamos assim, superior.

Mas, doutra forma, se olharmos para uma variedade infinita de mundos percetivos, todos imperfeitos, mas ligados entre si- como se de uma partitura musical se tratasse - talvez nos possamos imaginar a fazer os tão desejados “passeios-em-mundos-incognoscíveis” (Agamben, 2015) (i.e.: carraça).

A ilusão de que as relações de um determinado animal com o meio ambiente têm todas o mesmo tempo e espaço que o humano constrói e estabelece, é desfeita pela evidência de que não existe um tempo e um espaço igual para todos os viventes.

As marcas, ou portadores de significado, de um determinado meio ambiente, não são as mesmas para diferentes viventes, bastando para isso observar como o marinheiro olha o mar ou, doutra maneira, de como o guarda salva-vidas o analisa.

Há, pois, que reconhecer diferentes portadores de significado para cada vivente e talvez assim possamos pôr em evidência essa dança abismal que se coreografa entre a *animalitas* – aquilo que é difícil de pensar – e a *humanitas* que não deseja, ao que sabemos, abandonar o seu lugar.

Vimos dando conta da pobreza de mundo enquanto característica substancial do mundo animal. Porquê?

Porque o estatuto ontológico do ambiente animal é aberto, mas não desvelado.

Há, pois, uma abertura sem desvelamento que inevitavelmente conduz os animais a ficarem desprovidos de mundo.

É aí que o *aberto* entra. O aberto aí está para nos afetar. Cage é um exemplo claro desta assunção que nos chega, via Martin Heidegger (1984) recentrando a filosofia enquanto *aletheia*¹⁸, enquanto desvelamento.

O aberto desvela o ser e, na fratura da definição entre homem e animal, procura fixar o espanto ontológico paradoxal cravado no ambiente animal.

Dito isto: o animal é, ao mesmo tempo aberto e não-aberto, e por isso vive num aturdimento. E o homem, o humano?

A humanidade é uma suspensão da animalidade. Deve, por isso mesmo, esforçar-se por se manter aberta. A escola deveria estar a piscar permanentemente os olhos a esta oportunidade até porque os verdadeiros conflitos na nossa cultura são aqueles que existem entre a animalidade e a humanidade do homem.

O problema é que a máquina antropológica roda, hoje, em falso.

O que é que está a acontecer:

- O homem pós-histórico procura preservar a animalidade através da técnica;
- O homem apropria-se da sua própria animalidade, como puro abandono, em busca de um *fora-de-si*, um *fora-de-ser*.

Se nos considerarmos como homens de ação e pensamento talvez possamos admitir que aquilo que a arte nos propõe é simultaneamente uma experimentação e um pensamento constantes. Daí podermos dizer que a arte é, ela própria, pensamento. Uma forma especial de pensamento e John Cage sabia muito bem disso. A arte é enigmática e resiste à linguagem.

Há, por assim dizer, uma pulsão ontológica na afirmação artística, no espírito da arte, no ato de ser sensível, mas indizível. Uma obra não comunica. Excede todo o dizer. Uma manifestação artística precipita-nos para um outro tempo, coloca-nos em rutura com o tempo presente. Entendemo-la como uma possibilidade de dar espaço e tempo ao aberto.

É aqui que entendemos o mundo, e a escola em particular, como os lugares onde o *aberto* pode ganhar vida e sair robustecido.

¹⁸ Para os gregos *Aletheia* era sinónimo de verdade e de realidade. Heidegger (1984) dirige a sua atenção ao conceito para nele encontrar a possibilidade de compreender a verdade, atri-
buindo-lhe o significado de “desvelamento” e, assim, procurando encontrar uma clarificação.

É aqui que podemos chegar à música, esse *poiso* que tende a conduzir-nos a lado nenhum.

O que nos une? Adivinhamos: o não querer fazer música ventríloqua. Pensá-la e fazê-la de um outro modo. Entender que a música pode ser outra coisa, uma outra prática, uma outra teórica e em interferência com outras práticas e outras teóricas. Falar de música significa repossibilitar radicalmente os sons. Fazer música significa colocá-la entre o saber e o que ainda-não-se-pode-saber. Este saber-que-ainda-não-se-sabe permite intercetar o mundo a partir de nós mesmos sobretudo para ativar exteriorizações do nosso pensamento.

Daí ser importante direcionar uma prática silenciosa para o presente em que se antecipa o devir, em que se desenham linhas de fuga.

Que pensamentos – estéticos, artísticos, políticos – emergem hoje como uma interrupção, como uma via refratária aos poderes instituídos?

O silêncio poderá constituir-se como uma saída para a vida?

Eis-nos perante o silêncio como oposição ao fechamento do pensamento.

O que os filósofos contemporâneos fizeram à filosofia – estabeleceram outras relações com áreas não filosóficas - os artistas, os educadores deveriam observar essas relações e dar-lhes também uma oportunidade para se exporem, para se poderem manifestar. A música pode fecundar-se assim, sem perder a vontade de resolver os problemas inerentes à criação sonora.

A música, enquanto exploração conceptual do som e do silêncio, é um campo aberto, uma espécie de rizoma deleuziano.

É assim que vemos a música a deslocar-se para novos campos, novas regiões ontológicas, num processo de pensamento em aberto.

Se o pensamento é uma respiração que não descansa, suspeitamos que o silêncio possa ser a *condição ontológica* para a sua existência.

Assinamos, com esse tipo de pensamento, uma procuração a um qualquer homem que se permita e torne inevitável a si mesmo nomear novos sentidos.

Eis o silêncio como *re-ignição* da legitimidade do plural em habitar o mundo.

A saída do homem da sua presente situação passa necessariamente pelo pensamento.

Dito doutra forma, a saída do homem passa pelo poder ilimitado dessa impotência do homem que é o pensar.

Silenciosamente...

2.1. O SILÊNCIO EM NÓS

Se o que acontece pertence ao horizonte do possível, seja de um performativo possível, no pleno sentido da palavra coisa alguma acontece. Como tantas vezes tentei demonstrar, somente o impossível pode acontecer. (Derrida, 2003, p. 69)

Neste nosso movimento agudo de aproximação-em-permanência ao silêncio cageano, cartografamos um conjunto de silêncios singulares, agora inscritos em nós. Ao desejarmos continuar a manter e a expandir, no futuro, esta rota imaginária - tal como a Alice o fez com o espelho: - *será que há um silêncio que perdura e persiste para lá do 4'33"?* *Se sim, de que silêncio se trata?* – colocamo-nos perante a possibilidade de discernirmos sobre as noções e conceitos de *acontecimento* em Foucault (2001), Deleuze (1995) e Derrida (2003) e da noção de *aberto* de Agamben (2015) no universo estético de John Cage.

Agora – eis a inevitabilidade da rota do silêncio – e antes de nos fixarmos nos conceitos e nas suas respetivas análises, levantamos a ponta do véu sobre a singularidade dos silêncios – aplausos para a sua polissemia – que, em nós, marcaram e ainda marcam fundo o que somos e o que fazemos.

Silêncio 1 ESMAE, 2000

Café-Concerto, Porto, Portugal

Numa tentativa pedagógico-artística em homenagear o trabalho composicional e colaborativo de John Cage, Rauschenberg e Merce Cunningham, produzimos um happening composto por momentos pré-organizados tais como 4'33" e Piano Preparado de Cage, ladeados pela turbulência de experiências aleatórias e indeterminadas induzidas no público estudantil.

Apesar do aviso prévio, em forma de texto, e do apelo à participação ativa dos estudantes em contexto de aula-projeto, o escândalo e o incómodo instalou-se naquele café-concerto. As risadas, o mal-estar e a estupefação dos alunos-espetadores levou-nos a uma constatação: estávamos perante um *acontecimento*. Estávamos perante algo que, inevitavelmente configura uma rutura com o que tínhamos feito até ali.

Sem palavras os alunos foram abandonando a sala e nós, também sem palavras, ficamos em silêncio. Um silêncio, um *acontecimento*¹⁹ que nos deixou mudos.

¹⁹ Ouvir faixa 2 – Silêncio Acontecimento – do Apêndice 1.

Ainda hoje o sentimos. Aparentemente, pareceu-nos que nada tinha mudado entre 1952 e o ano 2000. Cage e Agamben, de mãos dadas, ainda esperam naquele café-concerto pela oportunidade de nos voltarem – voltarão sempre – a falar sobre o *aberto...* sobre o *silêncio-indeterminação*.

Silêncio 2 2005-2015

Varanasi, Índia

Numa viagem prometida, e recentemente reinventada, propusemo-nos visitar o lugar mais sagrado dos locais da Índia: Varanasy. Apesar de estar muito congestionada por peregrinos e turistas o chamamento e a magia desta cidade era-nos, e é-nos, muito caro: a cidade “que brilha” estava e está referenciada como uma cidade muito especial para as escrituras budistas e para a grande epopeia hindu, o Mahabharata. Pelas seis horas da manhã, com o sol a nascer, navegando lentamente pelo Ganges, observamos, em absoluto silêncio, os peregrinos e os ioguis a mergulhar, em meditação, naquelas águas.

Aquela imagem hipnotizante de um coletivo de gente realizando as suas abluções, as velas flutuando pousadas em folhas à deriva e navegando sem rumo, o peso dramático dos rituais religiosos, a força expressiva do olhar doce dos mais velhos em busca da salvação – a *moksha* - e em paz com o desejo, agora concretizado, de ali morrerem, tornou-se para nós um *acontecimento* oferecido pelo indizível, pelo inimaginável. A vida a surpreender-nos e, por isso, ainda hoje permanecemos em silêncio.

E, para ele partiremos novamente em busca dos homens-santos que, nas ruas esconsas e estreitas de Varanasy, se dispõem a *limpar-nos* as orelhas. Estamos certos de que este gesto delicado de limpar o sentido de audição poderá capitalizar em nós a metáfora perfeita para podermos mergulhar num silêncio ainda mais profundo.

Eis-nos chegados ao *silêncio-mundo* e à *voz-orelha*²⁰, órgão metaforicamente fundamental para nos confirmar que o silêncio que nos vai invadindo é parecido com a *atenção profunda* que devemos dar às coisas, às ideias, ao mundo.

Silêncio 3 1979

Dachau, Alemanha

Enquanto estudantes de música e pedagogia visitamos, com amigos alemães o campo de concentração de Dachau. Dias antes tínhamos dialogado seriamente sobre as diferenças culturais que marcavam o grupo de trabalho em que estávamos inseridos. Quando chegou a vez dos alemães se manifestarem sobre as suas características culturais e musicais fomos, por eles, convidados a visitar Dachau. Ao longo das três

²⁰ Ouvir a faixa 3 – Acordeão de papel Voz-orelha – do apêndice 1.

horas mais longas das nossas vidas fomos confrontados com a ignomínia, o horror e a perversidade da suspensão do juízo humano.

Retirámo-nos todos em silêncio – um silêncio-limite – e ficamos com vontade de não querer voltar àquele lugar, àquela memória.

Dachau, e todos os campos de concentração ou tal como os refugiados em permanente deslocação dos dias de hoje, tornaram-se para nós, naquele momento um lugar-*acontecimento* que constituiu uma verdadeira fratura em nós.

Pela marca do silêncio causado ficou-nos uma inquietação dolorosa idêntica à interrogação adorniana que nos atormentou quando nos questionou sobre a hipótese de a poesia, toda ela, poder sobreviver a Auschwitz.

E, pela voz de Eugénia Vilela (2010) quando nos interpela sobre como *pensar o corpo como lugar de resistência* em Silêncios Tangíveis, ficámos em choque por nos ter sido mostrado em Dachau o *nunca visto*.

Silêncio sepulcral, silêncio ininteligível, silêncio-*acontecimento*.

Silêncio 4 2013

Massada, Israel

A surpresa, à chegada a Massada, é enorme. Um monte-fortaleza apela à sua difícil e serpenteante escalada. Na ânsia de podermos admirar a quietude do Mar Morto não demos conta do peso histórico do lugar.

O carácter único deste sítio – lugar para aprender a resistir, espaço coletivo para lutar e para afirmar que *mais vale partir do que torcer* – ensaiou em nós a possibilidade de nos darmos bem com o dizer não, com o dissenso, com a recusa.

O suicídio em massa de 967 judeus em 72 d.C., sitiados pelas forças romanas, rapidamente tornou-se um acontecimento e deu espaço à interrupção e à descontinuidade.

Este silêncio-*recusa*, este silêncio-*grito*, i.e. artisticamente representado pelo movimento judeu radical nova-iorquino de John Zorn (1953 -), ofereceu-nos, num amplo movimento reativo, a vontade de declaramos a nossa profunda inquietação face ao modo rude como se toma o lugar, a vez e a voz dos homens.

Declara-se aqui um silêncio do tamanho da desobediência, de um silêncio profundamente subversivo.

Silêncio 5 2013

Monte Tabor, Israel

A presente estrutura que ornamenta o topo do Monte Tabor é de origem franciscana e permite-nos observar, com elevada intimidade, um dos momentos mais marcantes do preceito religioso cristão: o evento da transfiguração de Cristo.

O lugar silencioso da verosimilhança de tal acontecimento é enaltecido pelo trabalho arquitetónico do frade franciscano e arquiteto Barluzzi (1884 - 1960) e conduz-nos para um olhar lento sobre a Galileia, dando-nos tempo para fazer acontecer em nós, de uma forma quase inusitada, a ideia de um certo ceticismo moderado, de uma *esperança* inusitada e indeterminada.

Enraizada numa moldura cultural judaico-cristã este *sonho*, no Monte Tabor, gerou em nós, e acintosamente, a ideia de que nos sentimos irremediavelmente arremessados para um futuro que, ao mesmo tempo se constitui, ele próprio, sem fim e sem redenção.

Aqui, assumindo esse ceticismo moderado, ganhamos coragem para ver nascer a hipótese de reinventar o mundo e de fazer desse momento um espaço e um tempo para que o impossível aconteça e nos dê a possibilidade de dizermos que existe sempre uma alternativa para a vida em que nos pomos a viver.

Aqui encontramos um silêncio-força capaz de ligar John Cage, Agamben e Hannah Arendt, capaz de nos confidenciar, em sussurro, que o futuro está em aberto.

Eis-nos perante o silêncio-*natalidade*²¹.

Silêncio 6 2014

Konya, Turquia

Uma visita saborosamente repetida ao mundo *sufi* e, desta feita, à mesquita verde de Konya colocou-nos perante a realidade mística do islão sunita. A palavra *sufi*, que nos chega do árabe *suf* designando a lã usada nos hábitos dos profetas, está inscrita na história do Islão de uma forma discreta, ascética e sem estatuto social claro e reconhecido.

Ficamos em verdadeira suspensão ao participarmos numa cerimónia *sufi* – um acontecimento deveras marcante pelo carácter encantatório da dança/oração dos dervixes esvoaçantes – dada a delicadeza dos gestos, da passagem da *boca à orelha*

²¹ Ouvir faixa 4 – Mundo Natalidade – do apêndice 1.

da poesia do poeta Rumi, e ao timbre silenciosíssimo do nay.

A existir uma homenagem ao carácter íntimo que a música e a poesia podem constituir, esta cerimónia será uma das mais perfeitas a concretizá-la por nos obrigar a uma escuta delicada e atenta. Porque nos obriga a *ir ao encontro* do som e da sua sombra, Adorno (2010) lê, em 1938, ainda mais criticamente o processo de fetichização da escuta com que o mundo contemporâneo nos tem vindo a brindar.

Acusado atualmente de heterodoxia e libertinagem, o movimento sufi persiste na vontade de expressar uma espiritualidade sobre o amor e a contemplação através de um conjunto fluído de contos, cantos e poesias delicadamente expressos na circularidade extasiante das suas danças-oração.

Deste acontecimento resultou em nós um profundo silêncio – *escuta*²², resultante de um *ouvido-reificado*²³ que se desejou metamorfosear em *ouvido-em-trânsito*²⁴, capaz de insuflar em nós uma genuína relação de sentido e a abertura a um vórtice do tempo que nos transportou para um mundo ido e que nos propõe um mundo a vir, poderoso e desconhecido.

Silêncio 7 2014

Yazd, Irão

Num fim de tarde, a sudoeste da cidade de Yazd tivemos o privilégio de dialogar com um dos últimos zoroastrianos encarregado das cerimónias fúnebres daquele cemitério. Confidenciou-nos, através do tradutor, que ainda se lembrava muito bem das histórias que sussurrava aos mortos que transportava para as duas *torres do silêncio* que dominavam aquele lugar.

Eram histórias que tinham por função libertar a alma dos defuntos dos meandros da terra e, assim, poderem partir em paz.

Este sítio íngreme e de difícil acesso permitia aos praticantes do culto de Zoroastro – uma das primeiras manifestações religiosas monoteístas e éticas – fazer os seus rituais fúnebres.

Dado que os mortos eram considerados impuros, Mazda, segundo a *Avesta*, recomendava a Zoroastro depositar os corpos em lugares muito elevados – as *torres do silêncio* – para aí serem devorados por aves de rapina.

Foi neste lugar, e com aquele zoroastrismo por perto, que demos conta de estarmos a viver um acontecimento-*narrativa*.

²² Ouvir faixa 5 – *ouvido-reificado ouvido-em-trânsito* – do Apêndice 1.

²³ Conceito a ser apresentado na p. 99

²⁴ Da mesma forma, este conceito será apresentado na p. 99

Alguém nos sussurrou aos ouvidos que, pelos vistos, narramos histórias porque somos feitos indeterminadamente por elas. Então, pelo seu carácter imprevisível, fomos e ainda somos alimentados pelo imprevisto e pelo indeterminado.

Foi em Yazd que contactamos novamente com o sabor do silêncio-*indeterminação*, fomos tocados pelo silêncio enquanto *abertura*²⁵.

Silêncio 8 2016

Tiananmen, China

Manhã cedo deslocamo-nos para a praça de Tianamen. Tínhamo-la observado de autocarro na noite anterior e sobre a sua vastidão tínhamos sentimos que poderíamos dela fazer uma auscultação - gravação da sua grandeza e fantasiar sobre a sua história. O nosso espanto, mesclado de desapontamento, aconteceu quando, ao prepararmo-nos para gravar a sonosfera envolvente da praça, fomos impedidos de o fazer por um segurança/polícia que se mostrou irredutível face ao nosso gesto, ao nosso pedido.

Já tínhamos desconfiado que a visita à praça – invocando-se sempre razões excecionais de segurança – poderia constituir uma desilusão.

A praça de Tianamen tornou-se para nós, naquele momento, um silêncio-*mundo*. Sentimo-nos impotentes e, ao mesmo tempo, revoltados por sabermos que os homens só o podem ser na condição de serem livres.

|| (silere)

²⁵ Ouvir faixa 1 – Aberto Indeterminação – do Apêndice 1.

Numa leitura-síntese e focada deslocamos agora, e por momentos, esta nossa cartografia do silêncio para as palavras-chave que marcam o caminho reflexivo do nosso labor. Agrupando-as, e dando-lhes corpo e substância, encontramos o seu particular modo de viverem em nós, assim:

Silêncio como atenção profunda, como modo de pensar criticamente o mundo, a sociedade, a escola e a presença do artístico musical na educação. Um silêncio como um ideal de emancipação perseguindo a possibilidade de transformação e de rutura face ao modo como a música tem a sua experiência na escola. Um silêncio disruptivo, pois então. Sabendo que nele habitam polissemias quanto baste, atrevemo-nos a reivindicar um silêncio desobediente e não um silêncio contemplativo. Ao deambularmos entre a dupla expressão *tacere* e *silere* procuraremos extrair, deste *silêncio*, matéria de trabalho e de reflexão suficientes para nos aventurarmos numa saga sobre como cultivar o imaginário íntimo de cada um de nós, reforçando a nossa singularidade e ficando atentos à tendência para a normatividade e regularização dos discursos que irão tomar o lugar e a voz do outro.

Acontecimento aproxima-nos do conceito de evento e no espaço próprio da educação artística compreendemo-lo e observamo-lo como uma *experiência*. Algo como uma atualidade que *nos dá que pensar* e, por si, constitui uma provocação ao nosso pensamento. Assim visto, o *acontecimento* introduz em nós *ruturas*, fraturas, surpresas. É algo que rompe com o estabelecido anteriormente, produzindo a partir dessa *rutura* uma *novidade radical*. Por isso, a partir dele é possível um novo começo. Observando com cuidado e detalhe, o *acontecimento* marca um antes e um depois. É como se pudéssemos afirmar que há uma música antes de John Cage (J.C.) e uma outra depois dele (pós- J.C.). No caso da educação, e se a imaginarmos como um *acontecimento*, estaremos perante o *devir* depois da transformação.

Indeterminação como o não-determinado. Como aquilo que não é claro quanto à extensão, tamanho, forma, número, natureza. O ambíguo, o incerto, o irresoluto, o indistinto. Indeterminação como algo que convive com o não conhecido e, até, com o incognoscível. Algo indefinível e permeável ao acaso. *Indeterminação* como um estímulo ao exercício radical de nos desapossarmos do eu e da abertura a outras interpretações do mundo. A possibilidade de, na sua presença cúmplice, criarmos espaços propositores sobre o que ainda não sabemos e sobre o que ainda não pudemos dizer, ou afirmar. *Indeterminação* enquanto acidente que nos concede novos cenários e pensamentos inusitados.

Aberto como uma operação que atua em nós sobre o que podemos dizer, sobre o que podemos declarar. Ei-lo enquanto uma possibilidade qualquer que desativa as funções comunicativas, informativas e naturalizadas da música - até mesmo da proto-música, ou musilíngua - e a coloca disponível e aberta a novos e possíveis usos. O *aberto* torna-nos aprendizes do surpreendente, introduzindo em nós algo de novo que rompe com o estabelecido anteriormente e, agora, se manifesta pleno de força. É a liberdade intensa de qualquer indivíduo no mundo.

Mundo e *Natalidade* como ideias a partir das quais podemos observar os animais a habitarem a terra e os homens a fazerem mundos. *Mundo* aqui aparece-nos como contexto, como que alojado em espaços públicos e, como tal, como um espaço pródigo de ressonâncias. Isso torna-se um indicador para nós por nos tornar uma presença singular no mundo. *Zoê* - reprodução da vida - e *Bios* - sequência simbólica - põe-nos em cena a sentir e a pensar o mundo.

É neste mundo que se enraiza a nossa faculdade de agir, de fazer, de potenciar criação. Tudo o que é criado, podemos então afirmá-lo, existe num modo especial: num modo de *devenir*. É aqui que não podemos deixar escapar a ideia de educação enquanto espaço/tempo para a novidade, para a pluralidade, para a liberdade. Talvez seja a natalidade a *experiência* do princípio. John Cage que o diga, melhor, talvez já o tenha afirmado na sua obra-limite 4'33".

Ouvindo-reificado e *ouvindo-em-trânsito* são, digamos assim, as tipologias da escuta em Theodor W. Adorno e em John Cage. Adorno confronta forma, função e conteúdo da música olhando para ela e vendo-a, tristemente, como uma sonora ilustração colorida exposta numa decorativa encenação de um tempo vazio.

O *ouvindo-reificado* é aquele que sente a música como algo funcional e como fonte de uma falsa e inquietante consciência social. A música, assim sentida, veste a camisola do consumo e passa a ter uma função disciplinar: a de estandardizar modos específicos de comportamento musical/social.

O *ouvindo-em-trânsito* que atribuímos a John Cage é aquele ouvido mutante que permite uma experiência tátil, única, e que supõe a condição do ouvinte-andarilho que estabelece relações rizomáticas entre o som e o sentido, o som e o contexto histórico e geográfico e o som e a cultura. Este nomadismo evita, desta forma, a banalização do ato de ouvir e evita, ou pelo menos tenta, a fixação em gramáticas e sintaxes fixas num *eidos* musical.

A *voz-orelha* e o *acordeão de papel* expostos a partir de nós mesmos assumem a possibilidade de encontrarmos um outro entendimento sobre como nos podemos debruçar sobre como pensar o mundo através do ouvido e de como nos podemos propor contribuir para nos afastarmos da dessimbolização dos procedimentos artísticos a que temos vindo a assistir. Estes conceitos mais não são do que um abraço sério à autonomia da criação humana e à rejeição à infantilização dos seus sentidos.

Ao fazermos esta resenha das palavras-chave, esclarecemos ao que vamos e logo nos acercamos do silêncio cageano para lhe apreciarmos, e com mais detalhe, a sua fibra estética e o seu calibre cultural.

Ao mesmo tempo interessa-nos instalar e proceder neste trabalho a uma fundamentação sobre a opção que tomamos quando elencamos estas palavras-chave.

Da sua compreensão resultará, cremos nós, um melhor entendimento sobre o que queremos dizer quando nos expressamos aplicando termos como, i.e., ouvido-reificado, ouvido-*em trânsito*, aberto, indeterminação.

A colocação destes termos advém da vontade de não nos colocarmos ao lado de uma visão historicista das artes, e da música em particular, mas sim ao lado da possibilidade de uma *leitura topológica da arte* que avalia as diferentes experiências artísticas no seu modo contínuo de se expressarem e dentro dos seus próprios constrangimentos.

Esta possibilidade topológica, digamos assim, entendemo-la como muito útil, delimita o poder de condicionar uma qualquer reflexão historicista e temporal sobre arte que se questiona prioritariamente, e quase sempre, sobre a atualidade, ou sobre a não atualidade das obras e manifestações artísticas.

No entanto, essa mesma topologia levanta um problema na medida em que estabelece correspondência entre, i.e., lugares, ou zonas, e estilos o que nos faz dispor a observar até com bons olhos a chegada de uma espécie de etno-estética, veja-se o nascimento das chamadas músicas-do-mundo.

Não ficaria mal se ao formular em si mesma o desejo de identificar culturas particulares, colocando em cima da mesa a preocupação de as preservar, isso não significasse, também, a criação de um conjunto de problemas – i.e. autenticidade, originalidade – que de alguma forma dá azo a dificuldades de autonomia das expressões culturais autóctones.

O que é que daí resulta? A instauração de um movimento em que os artistas se tornam nómadas, mas em que a deriva-mudança, na maioria dos casos, não se consegue afirmar marginal, ou até, transgressora. Ora, o nosso *ouvido-em-trânsito* sabendo disso, não procura no seu caminhar, no seu andarilhar, terras prometidas, ou até

mesmo a salvação. Tende até a querer afastar-se dessa leitura salvífica com que muitas vezes são brindadas as manifestações artísticas e/ou educativas.

De um outro modo, o *ouvido-reificado*, comprometido com o lugar de permanência, do domicílio, está imbuído de um espírito conservador que não o deixa imaginar a deriva. Isso, naturalmente, preocupa-nos e deixa-nos muito céticos.

Ao mesmo tempo sentimo-nos animados por podermos dizer que as poéticas do século XX recorreram muito ao conceito de simultaneidade, de mistura e de circulação o que as tornou, por assim dizer, permeáveis à porosidade de é que feito o homem.

Se isto é uma evidência podemos até falar de um presente fértil em derivações e hibridismos, o que faz de todos nós agentes possíveis de transmissão, de comunicação. Talvez estejam assim reunidas condições, em forma de palavras-chave, para podermos dizer que os conceitos que aqui trazemos pretendem afirmar que o homem moderno vive em trânsito e permanentemente entre *entres*.

Talvez estejam assim reunidas as condições para nos podermos afirmar ontologicamente – espaço de pensamento muito em desuso em termos contemporâneos – como seres em *trânsito* e em *aberto*. Homens móveis e porosos, portanto. E, se assim é, também podemos dizer que os homens não nascem pré-definidos e só o ficarão se, mais cedo ou mais tarde, claudicarem.

Homens em *trânsito*, homens *entre*, são aqueles que fazem do silêncio, do seu silêncio, combustível para se poderem deslocar - como a biologia molecular o faz hoje na reforma que propõe do pensamento darwiniano – tal qual como as reproduções celulares o fazem mudando, alterando, provocando e não seleccionando as mutações do modelo original.

Estas acontecem, pelo interior de uma determinada topologia, para garantir o trânsito, assumido aqui como um *mutante neutro*, entre culturas e pensamentos diferenciados. Se observarmos o que nos vai sendo confidenciado pelo pensamento científico, a biologia molecular - justamente uma disciplina em trânsito entre a biologia e a química – pode conduzir-nos em direção a um horizonte teórico que não é nem hierárquico, nem reducionista.

Assim, acompanhámo-lo nesse dizer, nesse pensar a arte enquanto *mutante neutro* o que nos pode comprometer com a possibilidade, agora mais clara, de estarmos perante um constructo humano indeterminado. Os conceitos exarados por nós neste trabalho não lhe poderiam estar mais gratos.

2.2. JOHN CAGE NO DESERTO

Agora, as notas dolorosas começam a fazer-se entender.

(Alighieri, 2011, Canto V, Versos 25/26)

Face à absoluta singularidade do acontecimento, à sua afirmação selvagem de sentido, cada indivíduo enfrenta o deserto. O acontecimento é uma extensão desértica violentamente presente. Um deserto que avança incessantemente, e cuja presença é, não apenas ele, mas feita por ele mesmo.

(Vilela, 2010, pp. 409-410)

A importância do pensamento e da obra – em particular de 4'33" – de John Cage emerge, quanto a nós, pela simples circunstância de ela se constituir como uma voz invulgarmente viva num universo musical que, aparentando o deserto, se vai tornando cada vez mais exausto, anémico e moribundo.

O tonalismo, enquanto discurso ocidental hegemónico, levou a composição a um esgotamento, a um beco sem saída, e digamos que a conduziu a um quase estado aporético. Ora, esta exaustão não se deveu exclusivamente ao esgotamento dos materiais e das técnicas usadas.

Deveu-se ao facto de este discurso estar assente em critérios de racionalidade.

Cage afirma-nos, com a sua obra e pensamento, que o esgotamento do sistema tonal não é, nem mais nem menos, do que o esgotamento de um discurso particularmente sediado na razão.

Se os dispositivos usados no mundo tonal foram gerados a partir da dicotomia consonância/dissonância, do motivo *versus* desenvolvimento, do som *versus* ruído, da música-mimesis *versus* música-declaração/autonomia, estamos em condições de poder afirmar que a crise do tonalismo é, ela própria, a crise da razão, tal como afirmamos antes.

Então, ao negar os critérios e as categorias que sustentavam e davam força a essa razão iluminista, Cage coloca-se numa viagem infindável de regresso, de retorno, ao que existia antes, ao que existia no arcaico, no primitivo, para provocar um deslocamento em direção a muitos futuros possíveis.

Esta dobra, essa força, encontrámo-la em 4'33", numa encenação sonora idêntica a uma *música-da-imanência* capaz de – tal e qual como um organismo vivo – viver num mundo produtor de acontecimentos férteis e irrepetíveis.

Cage procura *naturalizar* uma ideia de música, até de forma musical, profundamente

afastada da *reificação* de um discurso alimentado, digamos assim, pelas visões sobre o que declarar como *música a preceito* providas de Boécio (ca.480/525), de Zarlini (1517/1590), de Rameau (1683/1764), ou até de Berlioz (1803/1869).

Esta ação – a negação da afinidade mimética da música – opõe-se à violência de uma ideologia paternalista sobre os modos que devemos ter em mente quando queremos fazer acontecer música.

De regresso a Cage podemos dizer que, com o seu silêncio, a música fica mais exposta à sua própria natureza, à sua força, à sua insuficiência ou tibieza.

Depois de Cage, a música ainda ficou mais exposta à metáfora de odor sonoro, que se esvanece no preciso momento em que põe o *fora*, o *exterior*, no nosso seio e torna inexprimível o que passamos a sentir.

Passados estes anos todos depois da sua primeira representação, 4'33" operou em nós um 4'34" do qual resulta uma dor, um mal-estar a exigir de nós uma reflexão, um manifesto.

Se 4'33" se manifesta como a aparição de uma ideia – a de que a vida dos sons pode existir em registo próprio e até de uma forma singular – o nosso 4'34" impele-nos a, perante a ideia do fracasso com que nos pomos a viver, cogitar sobre isso e a promover em nós a criação de uma espécie de *teatro do não*. Uma dramaturgia enquanto exercício profundo de atenção sobre o mundo.

O silêncio instala-se em nós como uma delicada construção de sensibilidades, de uma forma especial de música. Um silêncio como um rito, como uma coreografia sobre a sonosfera que nos encolhe e enquadra. Um silêncio que devolve e responde ao mundo a nossa singularidade.

E assim fica o silêncio, catapultado por Cage, como o desabotoar da camisa e o poder respirar em ambientes profundamente formais e demasiadamente estéreis.

O nosso silêncio é um gesto ousado a permitir do qual a nossa memória se agiganta e grava, antecipando ou farejando, o futuro dos acontecimentos.

Um silêncio-sismógrafo é este que nos oferece Cage para podermos ver crescer em nós o jeito legítimo de compor o *ainda* não composto e de dizer o *ainda não dito*.

Talvez o deserto que Cage viu esteja agora diferente, mas a verdade é que sem o seu silêncio não será possível engendrar um bloco de notas imprescindível para o que temos que fazer. Ora, sermos portadores desse bloco de notas implica, no mínimo, cartografar a ideia de que a essência da música é o de estar em permanente invenção. De novo, de novo, e de novo...

Um silêncio em forma de uma insistência particular sobre o que *há de vir*.

Paradoxalmente, e depois da padronização tonal com que a música lidou ao longo dos últimos três séculos, a música do século XX expôs-se plural, questionou os territórios sonoros, deslocou as suas fronteiras e experimentou novas e profícuas experiências estéticas.

Incidindo este seu labor e dinâmica em toda a sua extensão – i.e. geográfica, cultural, social, antropológica, estética - a música revelou a potência da sua forma de estar no mundo ao pôr em evidência a sua natureza rizomática, acontecimento este que, ao ser desvelado, se sobrepôs à concepção hierarquizada e focada na tonalidade europeia dos séculos XVIII e XIX.

Essa dimensão rizomática da música tornou-se uma forma explícita e sintomática de esta se predispor a recriar-se e, com esse gesto, a reconfigurar o mundo. Esse mundo, numa concepção arendtiana enquanto espaço político por excelência, passou a constituir-se como um espaço identitário de um grupo de pessoas, de um povo que tem o desejo de partilhar a *singularidade do sensível*.

O silêncio cageano, nas suas múltiplas metamorfoses, solidariza-se com esta ideia de podermos reconhecer a contemporaneidade e a ancestralidade das formas musicais plurais.

Esta conjugação de forças permitiu a Cage abalar a definição de territórios e do estabelecimento de fronteiras musicais e, assim, questionar a razão da existência do *estranho* e do *diferente* que, por norma, ficam sempre do lado de *fora*, ficam sempre do *outro lado*.

Ora, foi essa perplexidade potenciadora de tensões que Cage nos trouxe, alertando-nos para as possibilidades que decorrem desse gesto de profanação.

Aparentemente, o ancestral e o contemporâneo passam a coabitar, passam a realizar um jogo de sons, ruídos e silêncios que os conduzem a cisões, justaposições e deslocamentos dos velhos/novos territórios sonoros em que se põem a viver.

A um qualquer observador descomprometido este olhar e ouvir de Cage fá-lo reconhecer nas suas obras essas deslocções de fronteiras causadoras de uma *estranheza*.

A sua exploração sistemática do mundo dos sons, a sua apetência por aquilo a que poderíamos chamar de *pansonoridade silenciosa*, da construção efervescente de sons organizados em qualquer estrutura, ou escala, de sons aleatórios e oriundos de muitos lugares (im)possíveis, faz de John Cage um nómada, faz de John Cage um explorador que deambula por territórios em constante mutação, cujas fronteiras lhe escapam, em permanência.

É nesse devir imanente que a música encontra outras manifestações sonoras possíveis, num mundo sonoro irredutível.

Por vezes, uma música inteira – da primeira à última nota – é, pela sua ineficácia homogénea, um verdadeiro objecto de luxo.

Andando pela cidade, ouvindo aqui e ali, numa estação de rádio e noutra: *tanta interrupção do silêncio que não era necessária*.

(Tavares, 2015, p. 79)

2.2.1. JOHN CAGE EM PLENO DESERTO A ABRIR UMA FISSURA

De facto, que pena não sabermos o que o primeiro homo sapiens cantava.
(Tavares, 2015, p. 38)

Se objetivamente desejarmos compreender a relação existente entre o silêncio e a singularidade do pensamento de John Cage, partindo da sua obra-enredo 4'33", presumimos que possa suceder, que nos possa ocorrer obtermos uma ressignificação da noção de silêncio. O que presumimos, então, no imediato?

Estamos perante uma obra disposta a evidenciar uma multiplicidade de sons que no compositor e no seu trabalho coabitam, colocando no auditor o ónus e a responsabilidade de se tornar cúmplice do criador e, ao mesmo tempo, cocriador da obra.

Ficamos a saber que o labor de Cage é animado por questões que dizem respeito a uma tentativa sua, persistente, em procurar respostas para o suposto esgotamento do conceito moderno de sujeito e a da sua respetiva exoneração. O seu trabalho sobre indeterminação é prova evidente disso mesmo.

A estranheza que se pode sentir no momento em que cada um de nós se confronta com 4'33" de John Cage estará na origem dessa *voz sem nome*, que nos precede há muito. Assumimos aqui o conceito filosófico de *acontecimento* uma vez que é algo que tendo ocorrido, permanece, instiga, provoca inquietação e nos obriga a pensar. O retorno a John Cage é inevitável, não podemos permanecer-lhe indiferentes, ele estimula-nos e orienta-nos para um repto interminável de questionamento em torno da natureza da música.

Depois de J. Cage, sentimos isso hoje, nada ficou como dantes. A sua obra é *acontecimento* que provoca descontinuidade relativamente ao passado e introduz perplexidades que nos deixam sem palavras.

Cage é uma fratura na nossa experiência musical, naquilo que os nossos ouvidos estavam habituados a ouvir e reconhecer como criação, composição e arte musical. O seu silêncio torna-se rizomático, questionador, propõe-nos um momento paradoxal a partir do qual se torna possível darmos conta do nascimento e de uma catadupa de múltiplas interrogações e sentidos.

Haverá música no silêncio de Cage? O que significa a sua *dedicação silenciosa* à causa da música?

A natureza da música não é questão nova e a sua definição implicou sempre uma orientação de natureza estético-filosófica. Não se pretende pegar agora num não-dito, ou não pensado, para finalmente articular e encontrar a sua significação. Trata-

-se de, ao partirmos de John Cage, pensarmos na fratura por si criada ao pensamento estético-filosófico e à própria música.

John Cage, nas suas deambulações silenciosas, inspira-se no contacto que tem com a pintura de Rauschenberg (1925/2008), edifica um pensamento próprio observando meticulosamente as propostas filosóficas de Henry David Thoreau (1817/1862) e deixa-se deslumbrar pelas experiências significativas que tem numa câmara anecoica. Especificamente, e face à tela branca Rauschenbergiana, admitimos ver Cage envolto numa espécie de tábua rasa, numa espécie de grau zero que lhe transtorna o pensamento e transforma o seu olhar. Daí ao ouvir silencioso, à *escuta oblíqua*, vai um pequeno passo *para los pájaros*.

|| (silere)

A 29 de Agosto de 1952 o pianista David Tudor (1926/1996) foi convidado a interpretar em Woodstock, no estado de Nova York, a peça 4'33". Ela aponta o princípio e o fim de cada movimento, que devia ser assinalado pelo pianista abrindo e fechando a tampa do piano. Consta que as janelas da sala de concerto deveriam permanecer abertas durante a interpretação dos andamentos.

TACET, é posto em evidência e é um imperativo de silêncio. A palavra é usada nas partituras convencionais solicitando aos músicos intérpretes que não toquem durante o período de tempo expresso e determinado. A estrutura da peça constava de três movimentos, numa clara alusão ao princípio clássico da sinfonia, sendo o primeiro interpretado em 33", o segundo em 2'40" e o terceiro em 1'20".

Sem uma única nota para ser tocada, a música tornava-se, desta maneira, num organismo vivo composto unicamente por silêncio. O silêncio permitiu que o *sonoro* ganhasse protagonismo e o *musical* fosse colocado em standby, por desejo expresso por Cage em querer experimentar a desgramatização em música.

David Tudor, ao lado e enquanto cúmplice de Cage, agiu de acordo e protagonizou uma interpretação perante um público atónito e com dificuldade em expressar por palavras o que lhe estava a acontecer (aquele momento era de facto um acontecimento): o impensável acontecia e o escândalo estava instalado.

Ao fim de algum tempo o silêncio tornou-se e revelou-se enquanto *matéria inclusiva*:

tinha dentro de si os ruídos, as palavras e as reclamações daqueles que estavam presentes, incrédulos que estavam por não ouvirem *nada*, embora estivessem a ouvir *tudo*.

Razões múltiplas, e algumas até anedóticas, avançaram para aclarar o sucedido: a escolha de 4 minutos e 33 segundos terá sido pensada a partir da soma aritmética temporal (273 segundos) que, em graus Kelvin -273, representa zero K, que corresponde ao zero absoluto, ou seja, teoricamente acomodado ao estado de repouso completo das moléculas. Eis uma possibilidade de silêncio molecular.

Segundo outra observação, 4'33" terá sido pensado como o tempo máximo que um qualquer público levaria a reagir ao silêncio. Esta ação, esta provocação, colocava o público confrontado, ele próprio, com a exigência de uma nova atitude de escuta, com uma nova e enérgica maneira de ele, o próprio público, ser agente participante da obra.

As pessoas velavam por ouvir música já escrita e acabada, mas era-lhes dada a possibilidade infinita de escutar o silêncio. Eis um acontecimento, eis uma rutura do *status quo*, deixando adivinhar desgramatizações a acontecerem no seio da criação e da receção musical. Presumimos que este é o momento a partir do qual múltiplas questões podem ser levantadas. O que Cage querera ter querido expressar com 4'33"?

Cage há muito que vinha afirmando que o silêncio, tomado a sério, significava não dar privilégio exclusivo ao som musical, significava por causa disso, ampliar a ideia de som em si mesmo. Apesar desse seu testemunho, afirmou que, embora há muito tempo a pensar sobre isso, nunca ninguém o levava a sério.

Douglas Khan (2001) (1951 -), relaciona Cage com Duchamp através da influência causada pelo *ready-made* duchampiano, *A fonte*.

Mas se atendermos ao *Silent Prayer*, trabalho produzido por Cage em 1948 para ser difundido pela Muzak CO²⁶, parece a Khan que estas similaridades são mais de natureza ideológica e estratégica, colocando Cage a música na vanguarda dos acontecimentos artísticos da época.

Maria João Mayer Branco, citada por Isabel Cristina Rodrigues em *A Palavra Submersa*, diz-nos a esse propósito:

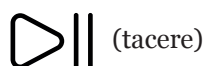
A experiência de uma sala insonorizada, onde esperava ouvir o som do silêncio, revela-lhe que «o silêncio não é a ausência de som, mas a operação involuntária do sistema nervoso e de circulação sanguínea». Foi esta experiência que esteve na origem de 4'33", peça onde os sons apresentados são os que rodeiam o ouvinte e onde o desafio é a concentração da atenção no presente, nos sons do mundo, na música

²⁶ Muzak é uma marca americana que produz música ambiente, também descrita por elevador music, desde os anos vinte do séc. XX. Ganhou notoriedade a partir de 1937 quando foi adquirida pela Warner Brothers.

cósmica que se oferece e da qual nos encontramos habitualmente distraídos. (...) 4'33" é a expressão (...) da relação entre a música e o silêncio, mas mais do que isso é uma reflexão sobre o que é ouvir. Na medida em que cria uma intimidade com o movimento presente, trata-se de uma obra constitutivamente avessa a gravações (ainda que tenha sido gravada e editada).
(pp.75-76)

Próximos desta leitura deixamos desvelada aqui a ideia de Cage em nos convocar para o conceito de *silêncio enquanto música contínua* e, por causa disso, a nossa pretensão em escutá-lo implicará, inevitavelmente, uma mudança no nosso modo de ouvir.

Digamos que se em Cage há a emergência em nos convocar para o espanto que constitui a música do cosmos, em nós fica mais efervescente a atenção profunda que podemos dar ao mundo.



Cage explicava a Daniel Charles, em *Para los pájaros* (p. 37) que silêncio pertencia, sempre pertenceu, ao domínio do musical e que 4'33" não seria mais do que uma obra musical composta apenas pelo silêncio, o que correspondia à inclusão, à musicalização - se nos é permitido usar esta expressão antagonicamente cageana - de tudo aquilo que não era considerado musical e que agora, *via* 4'33", se convertia em música. Era uma espécie de convite à inclusão de todos os sons.

Mario Perniola, na sua visão contemporânea sobre o homem-em-trânsito, também nos convoca para a nossa abertura a esse exercício sobre a indeterminação, num jogo entre um qualquer homem e os recursos inesgotáveis do mundo "e a cada instante porque o «mundo» está, ele também, sempre por inventar." (Fernanda Bernardo, citada em Derrida, 2003, p. 87)

Em 4'33", na verdade, nenhum som é produzido intencionalmente. A música é não intencional, o músico promove e encena a sua não intervenção, e somente o público é convidado, interpelado, a intervir, tornando-se a música indeterminada e sempre nova, cada vez que é interpretada. Neste particular quase que podemos afirmar que 4'33" é a música das esferas em eterno movimento inacabado e indeterminado.

Chegados aqui importa dar conta do cruzamento possível que pode ser feito a partir da indeterminação cageana em 4'33' e da sua ligação ao conceito de *aberto* expresso por Giorgio Agamben, no seu texto seminal, *O Aberto* (2015).

Quando Agamben (2015) nos diz que “o aberto não é senão um apreender do não-aberto animal. O homem suspende a sua animalidade e, deste modo, abre uma zona «livre e vazia» onde a vida é capturada e abandonada numa zona de exceção” (p.110) e quando Cage nos propõe, a propósito de 4’33”, ensaiarmos sobre o que significa escutar, estamos convictos que este ponto de encontro agora sugerido mais não seja do que um convite para que os homens, quaisquer homens, possam viver na exaltação de uma abertura ao mundo.

|| (silere)

Desta forma imaginamos 4’33” como um procedimento artístico que se manifesta mais como um organismo vivo, mais como um *mutante neutro*, talvez mesmo mais como *algo* que acontece apenas quando é convidado a ser interpretado e interpelado. Cage vem defender que não há espaço nem tempo vazios, que há sempre alguma coisa para ser ouvida e isso, deve ser merecedor da nossa atenção. Na verdade, se tentarmos fazer silêncio daremos conta que não o conseguiremos realizar.

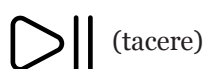
Cage, via Bigazzi (1993), na sua assertiva deambulação intelectual, acrescentava que “há sempre sons para ouvir e a música, na verdade é feita de sons e eles rodeiam-nos por toda a parte e se pararmos de fazer o nosso próprio ruído, temos a oportunidade de ouvir todos os outros” (p. 15).

Quererá Cage ter querido dizer que a experiência sonora por excelência é, na verdade, a experiência do silêncio? Ou, mais incisivamente, que no silêncio perdurará sempre a música que nunca foi escrita e desta forma não há limites, não há determinação – eis o seu piscar de olhos para o *aberto* agambeniano - na experiência sobre o que é o sonoro?

Ou, questionando de uma outra forma, o que é afinal a música? Eis um questionamento fraturante. Porque é que nos concentramos apenas, assim tem sido a tradição do pensamento musical ocidental, no ardiloso universo do som musical – apropriação cultural nossa - e não nos deixamos seduzir e apaixonar pela possibilidade de todos os sons?

John Cage abriu, no nosso entender, desta forma íngreme e *oblíqua*, uma fissura na porta da percepção sonora, acústica e estética e com isso alçou os ouvidos de todos e o pensamento de todos para questionamentos antigos, ao mesmo tempo que coloca novas questões que nos interessam relativamente à música, à filosofia, à estética e à educação.

A visita de Cage a uma câmara anecoica levou-o a acreditar na impossibilidade da ausência sonora. Desse *continuum* sonoro Cage celebra a hipótese de, com 4'33", viver permanentemente em trânsito, de viver entre sons, ruídos e silêncios. Quando foi questionado sobre o propósito desta sua música *experimental* Cage (1961) disse: "No purposes. Sounds". (p. 17)



2.2.2 MÚSICA E SILÊNCIO NO DESERTO CAGEANO

Os sons que escutamos são música.

(Cage, 1968, p. 163)

A música parece ser constituída não apenas por som e silêncio, mas destacam-se-lhe, sobretudo na cultura ocidental, uma multiplicidade de outros fenómenos, variáveis e pensamentos, tais como as aproximações científicas da acústica e da organologia. A representação do que é audível na sala de concertos, nos instrumentos, nas partituras, nos criadores, nos auditores, a que se acrescenta uma determinada conceção de som, de ruído, de silêncio, de espaço e de tempo é musicalmente compreendida numa extensa área de produção de conhecimento e da exaltação da criação humana.

O estatuto atribuído ao silêncio parece ser o de *figura de fundo sem ruído* sobre o qual a música se destaca. Na sala de concertos, o silêncio é concebido como moldura, como um cenário, que define o limite dentro do qual decorrerá a música.

Sem querer parece estarmos perante uma visão aporética da arte musical quando se determina que o público acede aos seus lugares, se senta relaxa e se prepara confortavelmente, os músicos partilham do esforço comum de afinação dos instrumentos, e quando entra o maestro – o mestre de cerimónias - ouve-se o estertor das palmas e, finalmente, se faz silêncio. Começa a música, tal qual uma corrida de atletismo ou um espetáculo.

O silêncio é exposto assim como a ausência de ruído, sinal de educação e respeito, é referenciado enquanto código de atuação e que, em espaço próprio, acentua a expectativa dos primeiros acordes. Na partitura, no mundo ocidental, o silêncio tende a ser o intervalo de tempo que decorre entre dois hipotéticos sons. Esse tempo é medido com a precisão duma sintaxe musical sofisticada o que faz do silêncio, um gesto particular no interior da própria música.

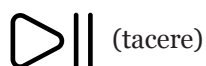
Será esse o silêncio que cria a expectativa do som que se segue? Estamos nós determinados a aceitá-lo dessa forma? O silêncio entre andamentos é sinal de repouso e respiração, não é silêncio que se escute por ele próprio, é a preparação, é a expectativa para o que se segue. Esta visão utilitária do silêncio deixou Cage meditativo e com vontade de o obsequiar com outras formas de o potenciar, tal como uma força de dissidência que se manifesta a partir do irredentismo e da convocação de outros pensamentos para esse mesmo silêncio.

Inquieto perante este cenário vem afirmar que o silêncio não existe, que só há som e, por isso mesmo, começa a dar-se conta de que até já nem necessita de ter em linha de conta uma qualquer estrutura para se manifestar musicalmente.

Ouçamo-lo: “o som já não é um obstáculo para o silêncio, o silêncio já não serve de ecrã para a manifestação sonora.” (Cage, 2010, p. 37)

Ora, já em pleno século XX, Debussy (1862/1918) admitirá o silêncio como agente de expressão, como obreiro musical, no interior da obra tornando-se fundo necessário, num exercício dialético entre figura-fundo, sobre o qual a música se destaca. Anton Webern (1883/1945), um outro criador essencial para a compreensão da música ocidental da primeira metade do séc. XX leva o silêncio muito a sério tornando-se, por isso mesmo, um dos precursores desta aventura cageana pelo interior do silêncio e da música. Dando mais um passo, e para enquadrarmos melhor o *zeitgeist* cageano, encontramos Pierre Boulez (1925/2016) a observar a música tal como um contraponto congeminado a partir do som e do silêncio. Ligeti (1923/2006), num outro movimento interpretativo, introduz um novo tipo de silêncio – uma espécie de suspensão - entre o último registo sonoro escrito e a aclamação do público, numa motivante e

interpelativa maneira de chamar a atenção dos ouvintes para a noção de limite, de finisterra sonoro, procurando fazer com que a batuta do maestro permaneça levantada – uma pronunciada suspensão - e, deste modo, estancando o repentismo do aplauso dos auditores.



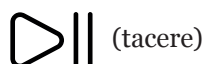
Aqui já se fazem sentir os rumores que começam a abalar a finitude da obra de arte e avança a passos largos a visão de *obra aberta* de 1962, já anunciada por Umberto Eco (2009), filósofo importante para a conquista de um pensamento contemporâneo sobre o que queremos dizer quando falamos sobre o conceito de obra de arte.

A este propósito, e porque 4'33" se manifesta enquanto *obra aberta*, propomos uma leitura de proximidade às palavras de António Augusto Aguiar (2012) que, em *Forma e Memória na Improvisação*, nos refere que:

O conceito de obra em Eco é ligeiramente diferente da ideia tradicional de arte, onde a obra é fundada no acto da sua criação e não no acto da sua recepção. Na verdade, Umberto Eco começa por reflectir que, na perspectiva do ouvinte, todas as obras são abertas pois todas permitem várias leituras, que variam não só entre sujeitos, como podem fornecer interpretações ao mesmo indivíduo dependendo do momento da sua experiência. Mesmo a audição de uma mesma versão gravada de uma mesma obra pode produzir múltiplas leituras. Portanto, todas as obras são abertas. Contudo, o autor reconhece que há organizações que permitem a transformação interna da obra e, consequentemente, que podem proporcionar uma versão diferente da mesma obra a cada nova performance, sem que esta perca as suas propriedades características. Estas obras são chamadas por Eco de “obras em Movimento”. A obra em movimento encerra na sua estrutura uma forma não-fixa que permite a recombinação dos seus elementos e dos seus constituintes. (...). Da leitura progressiva da Obra Aberta vamos rapidamente percebendo que a sua problemática é centrada no espectador, no fruidor (e coincidente com uma das possibilidades abordadas por Dahlhaus: a perspectiva do ouvinte). (p. 58)

O que atrás constatamos de António Augusto Aguiar, numa alusão clara ao conceito de obra aberta, desloca-nos para uma interpretação sobre a essência da semiótica e daí podermos partir para encontramos no dizer de Eco – obra em movimento – uma marca de pensamento que toca no universo concetual de Cage na medida em que ambas projetam para a escuta um campo enorme de possibilidades para a criação e a receção musicais.

Há neste cruzamento de ideias um impacto sério no fervilhar de planos que irão conduzir Cage a pensar em 4'33" como um passaporte para um território heterotópico em que a arte se manifesta como uma maneira de nós podermos pensar o mundo. De algum modo 4'33" desmembra, desaloja o formalismo associado às manifestações artísticas que, no seu modo de ser, aparentemente se dedicam apenas a evidenciarem-se enquanto produtos acabados e etiquetados. Agudamente Cage faz desfalecer a ideia de que arte, a música em particular, é uma sinalética que veicula uma encenação artística prevista e pronta para ser consumida.



Cage (2010) inquieto, não só se serve do silêncio para nos propôr um outro olhar e ouvir sobre a obra musical, como nos vem chamar à atenção, através da subtileza silenciosa, para a hipótese de se poder, agora, aclarar e acolher uma qualquer estrutura da música ao ampliar-lhe os seus desígnios, as suas fronteiras.

Cage coloca-nos na situação desconfortável e paradoxal ao sermos confrontados com a peça 4'33" com o subtítulo *Silêncio*, em que todos os conceitos musicais entram em falência, provocando uma cesura inapreensível, à primeira vista e ao primeiro ouvir. Cage parece querer confrontar-se e confrontar-nos com a questão do silêncio absoluto. Onde será que podemos, então, procurar e encontrar esse silêncio absoluto? No início dos anos 50 John Cage visitou uma **câmara anecoica** na Universidade de Harvard. Essa câmara era uma sala projetada e preparada para cancelar todos os ruídos ambientais, sendo totalmente à prova de som (ouvir de novo faixa 1, In *Silentium*, anexo I).

As câmaras anecoicas são usadas para medir as propriedades acústicas de instrumentos, microfones, desempenho acústico de materiais e para executar experiências psico-acústicas. Cage entrou nessa câmara com o intuito de experimentar o silêncio absoluto, mas como ele escreveu mais tarde, ouviu dois sons, categorizando-os como sendo um alto e um baixo.

Atentemos a Cage (1961):

One enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation), the situation one clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended. If, at this point, one says "Yes! I do not discriminate between intention and non-intention," the splits, subject-object, art-life, etc., disappear, an identification has been made with the material, and actions are then those relevant to its nature, i.e.: (...) A sound accomplishes nothing; without it life would not last out the instant. (...)" (pp. 13-14)

Quando Cage descreveu os sons que sentiu ao engenheiro de som, este informou-o que o som alto era proveniente do seu sistema nervoso e o baixo provinha do sangue em circulação. Assim, aquilo que pensamos ser o silêncio é, na realidade, ruído. Ao aperceber-se disso, graças ao silêncio, os ruídos entraram definitivamente na sua música. Cage, referenciado por Bigazzi (1993), tornou-se assim um *compositor inclusivo*.

Ouçõ todos os sons do silêncio. Gosto de ouvir com atenção. Por regra, gosto tanto de ouvir que nunca paro...Penso que quem adora sons adora o silêncio que está cheio de sons. (p. 64)

Será com 4'33" que colocará o público confrontado com o silêncio, dentro da clássica sala de concertos, encenado e preparado o ritual que irá dar início ao evento. Este silêncio, mais do que a negação de toda a obra, ou de todo o objeto musical é, de sobremaneira, um convite aliciante para a *atenção profunda* a dar a um silêncio revelador de todos os sons circundantes, a um silêncio capaz de desvelar todos os sons possíveis. Consta que, na sua primeira performance, o primeiro andamento foi acompanhado por um vento que antecipava chuva. Esta foi o marcador sonoro do segundo andamento e deixando ao terceiro a indeterminação sonora por companhia. Vergílio Ferreira (2009) sem nomear Cage, faz-lhe um elogio muito curioso quando nos descreve:

Um dia fez-se uma experiência interessante. Meteu-se um homem num estanque absolutamente impermeável a qualquer ruído exterior. E que é que o homem ouviu? Pois ouviu o coração, é claro, mas mesmo o ranger das vértebras. Colossal. A riqueza imprevista de um mundo novo. A música das esferas. Nós não a ouvimos, como o moleiro não ouve o moinho. Ouvi-la um dia. É o limite inatingível, é claro. E, por enquanto, evidentemente. (p. 263)

Presumimos que o que Vergílio Ferreira nos diz é que é possível podermos imaginar um silêncio fundador. Não um silêncio como ausência de algo, mas como condição da *produção de sentido* e como princípio para toda a significação. De que é que começamos a falar quando nos aproximamos de Cage? Evidentemente, não é de um silêncio na sua qualidade física de que estamos habituados a falar, mas outrossim, de um *silêncio como sentido*, como história do homem, de um silêncio como *matéria significante*. Cage apoia-nos, incita-nos a falar e a descobrir um silêncio enquanto *limiar de sentidos*. Possivelmente, até poderemos agora estar em condições para nos descartarmos desse silêncio físico, tal como o linguista o pode fazer na sua relação com o ruído, quando o abandona e não o usa como objeto de reflexão.

No que nos diz respeito, até para podermos falar aqui do que nos inquieta, interessa-nos poder afirmar que se para Cage o silêncio representa um *salto ontológico*, para nós e partindo dele e sem dele fazermos tábua rasa, interessa-nos falar de um *silêncio disruptivo* que se manifeste contra a armadilha das gramáticas instituidoras da convenção e do discurso insuflador da norma.

Regressando a Cage, da rutura inicial com todas as expectativas, assistimos agora à irrupção de uma nova conceção de silêncio, a um silêncio primordial, com valor significativo em si mesmo, ele próprio como obra musical total, ou *organismo musical vivo*, que nos solicita para a escuta de todos os sons que ele, em si mesmo, contém. Assim, o silêncio permite que o som fale por si, indeterminadamente. E é também aqui que vemos esta matéria indeterminadamente sonora a comunicar com o *aberto* agambeniano e a relacionar-se com conceito de obra aberta de Eco. Reúnem-se agora as condições para ficcionarmos esse encontro há muito desejado por nós entre Cage e Agamben. Um e outro, certos da possibilidade infinita dos sons se poderem reposibilitar e de se manifestarem aberta e indeterminadamente, ajudam-nos a pensar que, afinal de contas, a máquina antropológica que constitui o homem não precisa de *rodar em falso*.

O que acabamos de dizer revela uma importância grande porque quando nos abeiramos da visão tradicional da música parece haver, aparente e tradicionalmente, sempre alguém que nos fala, ou o compositor ou o intérprete nos conduzem para uma narrativa,

enquanto que no silêncio é o som que se desvela, se desnuda, fazendo parte quer do silêncio propriamente dito, quer do sonoro musical. Cada som torna-se único, singular, e vale a pena ser ouvido por si mesmo. Cage confirma assim a hipótese de som e silêncio poderem interpenetrar-se.

O silêncio não é acústico e na verdade não existe. O que existe é um mundo de sons disponíveis e preparados para serem ouvidos e fruídos musicalmente. O sonoro resulta então de um silêncio que se faz culturalmente musical, e que dele floresce o universo elementar e essencial de toda a música possível.

Se é verdade que no momento da sua primeira apresentação, a peça chocou um público que, perplexo, reagiu à sua estranheza, com o tempo, 4'33" foi ganhando a sua verdadeira dimensão ao levantar a questão da natureza da música e da experiência musical. Será música tudo o que ouvimos quando estamos em silêncio?

Se até então Cage se tinha revelado contestatário e inovador, revela-se agora profundamente provocador colocando 4'33" no patamar do *acontecimento* e com ele inaugura uma revolução, claramente, fundacional. Ponto de regresso e ponto de fuga permanente. Com 4'33" anuncia-se o grau zero da música segundo a lógica da tradição, faz-se dela tábua rasa, e, ao seu estilo, abala toda a rotina e costumes musicais, toda a música enquanto representação ou expressão da subjetividade e faz anunciar a sua proposta: a vontade e o prazer de ouvir o mundo infinito de todos os sons possíveis.

Ao libertar a música do seu alfabeto limitador – qual borboleta no interior de um escafandro – John Cage decide pôr em causa a linearidade do discurso musical ocidental suscitando arquiteturas de espacialização sonora inabituais e dando ao sonoro um lugar primordial. Sobre essa questão valerá a pena acompanharmos Dominique e Jean-Yves Bosseur (1990) quando nos dizem que:

Sonoro é o que eu capto, musical já é um juízo de valor. O objeto é sonoro antes de ser musical. (p. 35)

2.2.3.AS DIMENSÕES CAGEANAS DE ESPAÇO E TEMPO

Question: I have noticed that you write durations that are beyond the possibility of performance.

Answer: Composing's one thing, performing's another, listening's a third. What can they have to do with one another?

(Cage, 1961, p. 15)

Olhando para o paradigma musical dos séculos XVIII e XIX, apercebemo-nos, no imediato, que este assume uma particular conceção de espaço e tempo. Há por assim dizer uma linha que atravessa toda a música para esta se desenrolar no tempo e, concomitantemente, o tempo se espriar na música. O tempo é entendido como um valor determinante da métrica, do ritmo do som musical e dos intervalos que decorrem entre o *som-antes*, o *som-agora* e o *som-depois*.

Seguindo um silogismo primário, podemos até afirmar que, dado o entendimento anterior, o silêncio é duração e que, nessa representação linear, o silêncio nos permite observar o antes e o depois.

Cage rompendo com esse conceito clássico de silêncio permite-nos abrir novas possibilidades de espaço e tempo musicais, o que provocou e ainda provoca, uma tensão permanente entre aquilo a que culturalmente chamávamos música e um outro universo enorme de manifestações sonoras que ainda não foi apropriado pela categoria *música*, mas talvez agora cageanamente expressa pela categoria de *organização sonora*.

O tempo musical em Cage distende-se, torna-se elástico. Da fração de segundo à eternidade, da visão microscópica do tempo até à escala macroscópica do tempo cósmico em obras como ASLAP²⁷. Cage propõe-nos viagens musicais que vão desde o tempo marcado a rigor com métricas precisas, sintaxes rígidas e compassadas ao ritmo de um metrónomo ao tempo intensificado entre os andamentos que vão de *presto* a *largo* e pelo interior de estruturas musicais predefinidas. Viagens estas que se atrevem agora a passar do disciplinar tempo linear à abertura a outros tempos.

Aqui chegados, o desnorte temporal acontece com manifestações musicais em que tempo aleatório e tempo indeterminado convivem com o tempo do arbítrio, do acaso, da ocorrência imprevisível, do tempo aberto da performance. Assistimos a uma exemplar hipótese de nos colocarmos perante a simultaneidade entre *tempo distendido*, entre *tempo não linear* e até à possibilidade da existência de um *tempo vertical*. É associado a este tempo onde radicalizam as manifestações da música do imprevisível. Quebra-se a linearidade temporal com um tempo que não se impõe ao ouvinte, que não se imiscui com o intérprete e permite entrar em contacto com a temporalidade subjetiva e a afirmação duma singularidade única.

O tempo musical transforma-se em pura duração. Cage (2010), desta forma, faz a crítica aos homens que “organizam todas as coisas sem descanso! E muito particularmente o que é inútil organizar; por exemplo a música. (...)” (p. 46).

E, por essa forma de ajuizar, remete-nos para a ideia de que é possível deixar o tempo livre sem o prender, sem o pensar como algo seguro e previamente delineado.

²⁷ ASLAP – As slow as possible (1985)

Assistimos igualmente à coexistência, à sobreposição entre tempo antropológico de escala humana e tempo cósmico indefinido, sem escala humanamente perceptível. Encontramos exemplos disso mesmo - tempos sobrepostos, cruzados, justapostos - em *Walk for Piano*, onde deveriam ser tocadas, em simultâneo, as peças *Fontana Mix*, *Cartridge Music* e *Solos* para voz. Um universo de conceitos sobre *simultaneidade*, *hibridismo* e de *trânsito* - muito próximo das características da contemporaneidade já expressas anteriormente e que fascinam Cage nas suas deambulações intelectuais ao ler Proust, Kafka, Joyce e Beckett.

Todos os tempos e todos os espaços numa profusa e entusiasmante fusão entre espaço e tempo. Eis uma possível tese de Cage sobre a criação musical inscrevendo-a numa clara anunciação sobre música enquanto alegoria sonora e escultórica.

Quando Cage nos diz que pensa a música não no tempo, mas no espaço, como uma escultura sonora, feita por diferentes sons vindos de diferentes lugares, articula uma outra ordem de preocupações adicionando à equação musical dados que revelam uma vontade enorme em abandonar a visão euclidiana da música por uma outra, uma visão einsteiniana.

Ei-lo a valorizar a partir dos seus primeiros happenings uma hipótese de criação, procedimentos artísticos em que a noção de espaço e de tempo dão lugar a relações convivenciais e colaborativas entre espaço *alargado*, espaço *partitura*, espaço *cruzado*, espaço *aberto* e espaço *indeterminado*.

Como se de um mapa astral se tratasse, *Variations I* abre ao músico todos os espaços e tempos da sua imaginação e inventividade. A partitura, uma representação gráfica radical do som, rompe radicalmente com a tradição e remete o intérprete para si mesmo e para o que o rodeia, facultando-lhe a possibilidade infinita de se ligar criativamente à vivência do aqui e do agora.

Há aqui, até pela relação que Cage estabeleceu com as culturas orientais que provém da década de 40 do séc. XX, uma vontade expressa em tornar a *dimensão tempo idêntica à noção de instante*, entendido este como um eterno renascimento do homem e uma tentativa de ir além da noção de tempo compreendido como uma organização intelectual humana.

Vale a pena ouvir Cage quando, a propósito da interpretação de *Vexations* de Eric Satie e dos obsessivos 840 *da capo* que corresponderam a um total de dezoito horas e 40 minutos de interpretação no Pocket Theater de Nova Iorque, nos fala dessas repetições dizendo que: - talvez o melhor seja citar a famosa frase de René Char: “O ato, embora repetido, é virgem” (Cage, 2010, p. 47).

Começa aqui a desenhar-se uma ideia de romper com o círculo estático posto em cena pela dupla repetição/variação, pelo carácter dual que está muito expresso na

vivência composicional ocidental, ideia essa a que não terá sido alheia a confraternização - confrontação entre Arnold Schoenberg e John Cage e, ao mesmo tempo, também não serão de afastar as manifestações composicionais de Terry Riley e de La Monte Young que tinham em comum com Cage o desejo e o desafio de surpreender a imagem do *eu*, da imagem que o homem tem de si próprio.

Anuncia-se, remontando já aos fins da década de 30 do século XX, uma atividade composicional que irá colocar Cage como um *músico experimental*. Ele próprio fala dessa circunstância quando nos diz que: “música experimental é uma música utilizada para procurar. Mas sem saber o resultado.” (...) (Cage, 2010, p. 49).

Ora essa experimentação, no limite, promove a indiferenciação entre espaço e tempo. É a afirmação da plurivocidade do espaço e tempo possíveis e o jogo permanente do acaso e da indeterminação.

Há um elemento que nunca entra em relação com a repetição ou a variação: é algo que nada tem a ver com a luta que envolve estes dois termos. Esse elemento é o acaso. (Cage, citado em Bigazzi, 1993, p. 10)

Importa registrar aqui que com Cage o acaso não destrói a obra, pelo contrário, alarga-a. A interpretação em tempo real, em 1963, das *Vexations* de Satie, dá início às chamadas músicas de duração alargada. Diríamos até que o minimalismo ganha aqui um incentivo para agir, para se tornar disponível para abordar a promessa da dissolução do eu.

O tempo já não decorre de forma linear, euclidiana, seguindo a medida e a estrutura parametrizada do compasso, mas antes decorre de forma particularmente espacial, multidimensional e arrojada, com *momentos* de compacidade forte e autônoma. Estes, ao contrário da atomização crescente em muitas das aventuras composicionais clássicas, amontoam-se sem rigor ou finalidade determinada. Em cada *momento* pode ser vivido o princípio e o fim do conjunto, cada momento é, simultaneamente, instante e eternidade.

Posto desta forma, a criação torna-se, pois, num ato de liberdade por imersão num espaço/tempo presente e a consciência dos músicos, dos intérpretes e do público recetivo às manifestações sonoras do meio circundante, predispõe-se à criação com disponibilidade recetiva total e abertura ao imprevisível.

A reafirmar o que foi dito atrás encontramos em Cage (1961) uma alegação preciosa:

Contemporary music is not the music of the future, nor the music of the past, but simply music present with us: this moment, now, this now moment. That moment is always changing. (I was silent: now I am speaking.) How can we possibly tell what contemporary music is, since now we're not listening to it, we're listening to a lecture about it? And that isn't it. (pp. 43-44)

2.2.4. CAGE PERFORMATIVO

A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated.

(Cage, 1961, p. 39)

Com John Cage uma nova tentativa de expor o espaço-tempo acontece na *performance*. Há uma experiência contínua que deriva e liquefaz os códigos e regulamentos pré-estabelecidos, questionando se há ou não arte num cruzamento contínuo de possibilidades, numa osmose intensa de trânsitos.

Na *performance*, desaparece a secular linearidade temporal e espacial. Cage assumidamente exhibe o propósito de fazer com que o objeto musical não precise de existir de forma acabada e delineada, por permitir a inexistência de uma arte, ou música, convencionada.

A arte, embora não o sendo, é posta em cena como se da vida se tratasse, como algo que não difere da vida, mas ação dentro da própria vida, com acidentes e acasos, com diversidade, ordem e desordem, com beleza e fealdade efêmeras. Por isso a nossa mente tem que estar livre e preparada para entrar e sair no ato de criar, ou até de cocriar. Cada um dos participantes preenche o seu espaço/tempo com ação, inação e silêncio sem nenhuma relação causal. E assim se constrói o objeto artístico que não tendo pré-existência, faz-se em cada momento, num presente criativo livre e intensificado pelo gesto autêntico e temerário e pelo ouvido atento, diríamos nós oblíquo.

Em John Cage prevalece a experiência dinâmica e viva sempre renovada. No limite, é-nos pedido para anularmos a memória – Cage como compositor do olvido - e para que em cada momento um possível *novo acontecer* ocorra.

Ao contrário, os momentos estáticos ou as obras acabadas não são realmente, e como poderíamos desejar, atuais. São outra coisa. Por isso mesmo Cage interroga a música a partir da performance tentando não cometer o erro de tentar a compreensão do fazer musical a partir, quase em exclusivo, das intenções composicionais, ou até das circunstâncias da criação.

Cage faz da *performance* uma experiência contínua preparada para fluir, para desfazer códigos e *criar espaços/tempos de possibilidades em aberto*. Aventura-se em *desenhar*²⁸ partituras que passam a fazer igualmente parte dessa ação performática onde a música é, convicta e simultaneamente, som e ruído de espaço e tempo variáveis e em que o criador deixa como indeterminados espaços de respiração e liberdade para o performer ou para o recetor desse procedimento sonoro-musical. O happening para Cage vem revelar o carácter cósmico da multiplicidade de acontecimentos, de momentos sonoro-musicais que não se obstruem a si próprios, mas, pelo contrário, nos deixam disponíveis para sermos afetados pela não imposição de sentidos. Isso possibilita, até para que ele funcione, a experiência da indeterminação, o contacto com a não intencionalidade.

Por esta razão, tal como nos diz Carmen Pardo Salgado (2001):

A música de Cage torna-se teatro, quer dizer, torna-se uma experiência que implica a visão e a audição, os sentidos públicos, os sentidos que não podem fugir da presença sonora das coisas. (p. 80)

A experiência da escuta duma obra musical não linear torna-se numa escuta imprevisível, numa *escuta oblíqua*. Este conceito chega-nos provindo de Carmen Pardo Salgado (2001) quando no seu texto *La escuta oblíqua: una invitación a John Cage* nos afirma:

A referência à escuta oblíqua tem por objeto designar esta transformação do ouvido por quem Cage pugnava. O termo obliquidade indica essa forma pela qual a escuta atravessa o som e a sua representação. Consiste em escutar através do som e não das ideias para perceber que o som nunca cessa. (p. 105)

²⁸ «El compositor se transforma en escritor; y hasta en pintor abstracto de un preciosismo sensual de contornos claros, y de una primorosa caligrafía. Las propias partituras son exhibidas como poemas visuales.» E. Trías, *Ibid.*, p.701

Partindo de Cage e da sua escrita em *A Year from Monday*, Carmen Pardo Salgado (a quem regressaremos em 4.2) vem confirmar-nos essa vontade cageana de permitir que surja uma modificação de um ouvido que estava adormecido em gramáticas e em convenções. A obliquidade acontece no momento, dizemos nós, quando Cage constrói um espaço vazio para uma audição *pura*, para uma escuta não-intencional.

|| (silere)

Presumimos que escutar música, a partir de Cage, possa significar darmos um *salto ontológico* na medida em que a música que passará a ser ouvida neste novo espaço, ou neste deserto cageano, será uma música-trampolim favorável à responsabilidade humana de deixar que os sons sejam livres.

Mais do que um contínuo temporal e linear não estruturado trata-se duma escuta em direção a uma disposição vertical/temporal – daí o seu carácter oblíquo - em que *o auditor é livre* e solicitado a inclinar o seu ouvido, é convidado a ouvir sob diferentes ângulos, dando atenção mais demorada a certos detalhes, a estabelecer dinâmicas relacionais entre pormenores, de observar os comportamentos sonoros no seu todo, de analisar e percecionar o espaço e de o reconhecer como elemento fundacional da performance, de abandonar o procedimento ou de voltar a ele livremente, sem papéis fixos ou lugares comuns.

Cada ouvinte, cada recetor viverá uma experiência única e irrepetível sendo o tempo do procedimento estruturado por cada um, a partir da própria obra, do espaço em que ocorre, dos outros recetores, dos gostos pessoais e dos estados de alma, da sua interpretação naquele espaço e tempo singulares.

Encontramos neste dispositivo cageano um pensamento que se vai deslocando para a ideia contemporânea do homem que vive em *trânsito*, se *mistura* e se *dilui* em direção a horizontes não hegemónicos. Acompanhamos este pensamento, embora a incompreensão sobre este olhar cageano exposto ao mundo da arte sonora tenha atingido e suscitado reações de ordem vária nos seus companheiros de viagem (i.e.: Varèse, Boulez, ...).

Apesar disso, ou talvez por causa disso, continua a falar-nos:

A minha música não impõe restrição alguma. Sucede, simplesmente, que a vida que levamos é parcial e que, nas salas de concerto com que contamos, é difícil reunir muitas sonoridades. (...) . Amplio ao máximo as condições de execução da minha música. (Cage, 2010, p. 99).

2.2.5. CAGE ALEATÓRIO E CAGE INDETERMINADO

The materials, the piano preparations, were chosen as one chooses shells while walking along the beach.

(Cage, 1961, p. 19)

A música a partir de Cage, talvez aqui pudéssemos falar de uma música antes de Cage e de uma outra pós-cageana, longe de ser compreendida como um processo de comunicação, torna-se cada vez mais uma possibilidade de transformação e de relação sempre renovada com o mundo. Com Cage assistimos a uma aceleração osmótica entre som e mundo.

Há nela um convite, pelo acaso e pela indeterminação, para devolver a arte à natureza e à vida e a partir das ações performativas (i.e.: happening, ...) há um desejo fundo em desterritorializar a linguagem musical afastando-a de hierarquias e normas.

Fruto de uma crítica ao antropocentrismo Cage deixa livres os sons para neles vir a concentrar uma espécie de percepção descentrada onde uma escuta particular, a *escuta oblíqua*, ganha corpo e lugar.

Partindo da ideia de que a racionalização acentua a cisão entre música e mundo, a música terá de ser libertada das determinações que lhe são impostas de fora, para se afirmar como um processo sem limitações, integrada em todo o ambiente que a rodeia, abrindo-a assim a todas as possibilidades e indeterminações.

Acompanhamos Cage neste seu trânsito entre acaso e indeterminação quando nos diz que “nada é selecionado de antemão, em que não há obrigações nem proibições, em que nem sequer há algo previsível.” (Cage, 2010, p. 86).

Assim, torna-se claro que esta possibilidade de fazer experimentalmente música, faz de Cage um criador avesso à necessidade de fazer da música algo de produtivo e de mecânico. A emancipação a estes preceitos atrás designados liberta-o de artifícios e faculta-lhe a possibilidade de criar música que dificilmente se deixará atomizar.

Cage, com a sua música experimental, adota uma posição crítica face a uma música que já se escuta antes de ser ouvida: “O solfejo é precisamente a disciplina que permite escutar um som *antes* que ele seja emitido.” (Cage, 2010, p. 87)

Para isso, Cage, no processo de criação e construção das peças musicais, serve-se inicialmente de processos impessoais a partir de cálculos, de estratégias ou diagramas que procuram apartar toda a intencionalidade, todo o poder subjetivo do homem. Num esforço para eliminar toda a intencionalidade do compositor, Cage introduz gradualmente o acaso nas suas obras.

É neste contexto que utiliza o I-Ching para eleger a estrutura das suas obras, dos seus procedimentos sonoro-musicais. Este processo, já generalizado entre artistas de vanguarda, expunha possibilidades de escolhas sem renunciar ao rigor. Esta procura da impessoalidade pelo recurso ao aleatório, está intimamente ligada a processos criativos dinâmicos e abertos. No entanto, Cage ir-se-á afastando do conceito restrito de aleatório, no seu processo de compor, para avocar o conceito de Indeterminação. Esse afastamento do acaso deve-se, segundo Cage, ao facto de este corresponder, nas operações de randomização, i.e.: na física contemporânea, a uma *distribuição igual de acontecimentos*. Cage pretendia sobretudo aceder, e por isso recorre ao I Ching, a *distribuições desiguais de elementos*.

Esta circunstância leva-nos a pensar que Cage antevia precaridade e fragilidade na realidade indeterminada que estava a propôr para as suas manifestações sonoras. Neste particular, é de registar a presença duchampiana em Cage (2010) quando este advoga:

Na civilização atual, em que tudo está estandardizado, em que tudo se repete, a questão decisiva é esquecermo-nos durante o trânsito entre um objeto e o seu duplicado. Se não tivermos essa capacidade de esquecermos, se a arte actual não nos ajuda a esquecermos, estaremos submergidos, afogados por essas avalanchas de objetos rigorosamente idênticos. (p. 90)

Adorno não escapa a esta tempestade de ideia cageanas quando afirma isso exatamente no seu estudo sobre a regressão da escuta contemporânea a que dedicaremos atenção no cap. IV (A agonia da escuta).

Prosseguimos com Cage que, ao entender que a arte, e a música em particular, poderia ser *uma disciplina de adaptação ao real tal como ele é*, considerou que todos os processos aleatórios e matemáticos resultavam num tremendo esforço que parecia caracterizar mais a criação da obra do que o seu resultado. Começou então por optar em deixar as peças em aberto, implicando a participação e escolha dos intérpretes, de modo que de cada apresentação resultariam peças e objetos sonoro-musicais sempre diferentes.

A indeterminação faria então o quê? Permitiria flexibilidade, mutabilidade, fluência na execução livre e um resultado sempre novo e único. A indeterminação propunha então um novo lance, propunha a possibilidade de afirmar que afinal de contas, mesmo o real tal como ele é, não é mais que um heideggeriano devir, isto é, está em

permanente mutação. Cage (2010) promove com a indeterminação a ideia de que o “mundo não é um objeto, é um processo” (p. 91).

A indeterminação passa a ter a tarefa de abarcar todas as situações de improvisação possíveis. Exemplo disso é o *Concerto para Piano e Orquestra* que, composto por várias partes, pode ser tocado em conjunto, numa ordem à escolha, ou as partes separadas, com durações variáveis, à escolha de um só executante, ou de toda uma orquestra. Pequenas outras opções estarão a cargo dos músicos tais como frequência, altura, duração, tempo de execução. Os intérpretes podem ainda decidir destacar frases, ou partes, ligar, tirar, religar e remexer outras partes, numa recriação em estado-de-alerta permanente.

Um outro exemplo é o de *Cartridge Music* em que o intérprete é convidado a definir um plano de ação, uma vez que os materiais e o tempo de execução não estão pré-definidos, deixando assim espaço ao accidental ou até ao imprevisível.

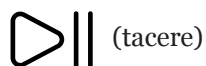
Embora não sendo um filósofo, no sentido grego e ocidental – é ele próprio, Cage (2010), que o confirma a Daniel Charles, que houve um tempo em que aquilo a que mais aspirávamos era a estabilidade. Mas hoje sentimos e admitimos que a instabilidade possa viver ao nosso lado.

Porquê? Por termos percebido que *aquilo que é* não é algo imutável, não é algo estável. Em Cage (2010) fica claro que a função da arte – a existir – é a de “nos proteger de todas essas reduções lógicas que estamos tentados a aplicar a cada instante no fluir dos acontecimentos.” (p. 91).

A indeterminação renuncia ao tradicional conceito de obra composta, de uma obra com confins visíveis e audíveis, em favor de uma espontaneidade não calculável. A indeterminação é captada pelo ouvinte como se de uma sucessão de acontecimentos se tratasse, mais sonoros que musicais, aparentemente sem possibilidade de previsão ou antecipação do que poderá vir a seguir.

António Augusto Aguiar (2012) alerta-nos que:

É perante o constrangimento das memórias físicas que Cage introduz a indeterminação como forma de eliminar a subjectividade e os hábitos motores. O que Cage tenta introduzir é a não-intencionalidade aos performers, incutindo-lhes uma escolha segundo cálculos arbitrários, não fundados na inspiração do momento e sem sucumbir aos “caprichos” individuais do improvisador. (p. 67)



Um exemplo extremo desta indeterminação sobre o tempo de interpretação, encontramos-lo em *Organ 2*, com uma indicação de andamento assaz curiosa, uma indicação de que deveria ser interpretada *As Slow As Possible*. Assistimos, desta forma, à passagem de um tempo antropológico de escala humana a um tempo cósmico que torna impossível a sua audição integral no tempo de duração duma vida humana. Eis uma óbvia declaração cageana favorecendo aquilo a que poderíamos chamar de cosmocentrismo.

2.2.6. O COSMOS CAGEANO

Minha alma é uma orchestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia.

(Pessoa, 2017, p. p.41)

Se a 4'33" podemos dirigir um foco preciso para a partir dele nos aproximarmos da produção de sentido na obra de John Cage, parece-nos importante fazer destacar outros focos que evidenciem a magnitude e a evolução da criação cageana no tempo. Obras como – *Organ 2/ASLSP* conhecida por *As SLOW aS Possible* – anunciam já por onde anda Cage na fase final do seu constructo composicional. Foi composta em 1985 e tocada pela 1ª vez em 1987, durante cerca de 30 minutos, em Metz, França, num Festival de Música Contemporânea.

Dado que a sua duração é indeterminada, num Seminário de Música Nova para

Órgão, realizado na Alemanha em 1997, foi debatido o tempo de duração da sua execução, sobretudo pela interrogativa estratégia cageana de a realizar num andamento *tão lento quanto possível*. Especularam-se várias propostas de tempo para a sua interpretação, desde o tempo de vida do intérprete, ao tempo de duração do mecanismo do instrumento musical utilizado, e até mesmo, foi posta a hipótese de poder ser interpretada eternamente.

Desde então, assistimos à congregação de entusiasmos e esforços de que resultou uma fundação - John Cage Organ Foundation - e um projeto sobre a interpretação da peça, com escala cósmica, a partir de 2000.

A escolha do local permitiu resolver o primeiro problema. O tempo de interpretação foi definido em 639 anos. A cidade de Halberstad, a sudeste de Berlim, foi escolhida por ter acolhido o primeiro órgão, com escala temperada ou afinação justa, na Igreja de St. Buchardi, em 1361, ou seja, 639 anos antes de 2000. A interpretação de Organ 2 deveria assim durar o mesmo tempo, não se lendo aqui uma qualquer tentativa mística, tratando-se antes de ir mais ao encontro das técnicas experimentais e das operações aleatórias de Cage.

A partitura inicia-se com uma pausa, que à escala de tempo adotada levaria 17 meses a ser interpretada. Passado esse intervalo de tempo, a 5 de março de 2003, soaram as primeiras notas: - Sol sustenido, Si, Sol Sustenido agudo. O acorde prolonga-se permanecendo constante, puxado por sacos de areia. Em 5 de Julho de 2004, juntou-se-lhe um mi grave e um agudo. Seguiram-se novas mudanças de acorde que passaram a constituir grandes momentos de empatia, quer para músicos quer para espectadores. Prevê-se que dentro de duzentos anos haja, ou possa vir a acontecer, um momento cacofónico muito sério. Aparentemente, estar ali, em cada mudança do acorde significa estar presente numa experiência singular e única. Aí a verticalidade temporal do momento faz com que cada célula valha como um todo.

Há a intenção de os músicos que hoje dão corpo ao projeto passem o testemunho a novas gerações, e essas a outras, de modo a que a música soe, lenta e gradualmente, até ao ano 2639. Não deixa de ser curioso o facto desta decisão estar tão próxima do ideário duchampiano.

Cage, porosamente influenciado por Duchamp, considerava necessário deixar espaço nas partituras para os intérpretes poderem ter margem para a sua singularidade, fazendo de cada atuação um momento único e irrepetível. Cage assume por inteiro a ideia de que *música é*, sobretudo, e mais uma vez, *acontecimento*.

Teria Cage pensado na impossibilidade de a peça poder ser ouvida na sua totalidade, uma vez que nesta aceção se torna humanamente irrealizável?

Cage a ser ultrapassado pelo próprio Cage? Na verdade, não sabemos, mas imagi-

námo-lo a fintar os domínios próprios da estética ao dar-lhe a tarefa autónoma de erigir uma ideia de arte musical que não corresponda a uma estrutura significativa. Presumimos que seja aqui que Cage se aproxima de Wittgenstein, ao substituir a noção de significado de obra de arte pela noção de uso dessa mesma obra.

Cage tinha consciência que estava a viver um tempo histórico de grandes, e até radicais, transformações. A essa percepção de Cage devemos adicionar, via movimento Dada, via Fluxus e revista Internacional Situacionista, um sentimento de apoio a outros campos de possibilidades ancorados na singularidade, na alteridade, na autonomia e na emancipação.

Não terá passado despercebido a Cage o entusiasmo dos situacionistas quando afirmaram que:

Nós somos os partidários do olvido. Esqueceremos o passado e o presente, que são nossos. Não reconhecemos como contemporâneos aqueles que se contentam com demasiado pouco.

(Perniola, 2010, p. 17).

É com muita atenção que Cage assiste a este movimento que abandona os conceitos de vida real e vida imaginária para afirmar que a realidade, ela mesma, pode ser maravilhosa. À visão reacionária surrealista os situacionistas contrapõem a reivindicação de um projeto de superação da própria arte, procurando experiências a viver que se perpetuem combatendo a coisificação, a reificação dos objetos artísticos.

Às novas técnicas situacionistas - i.e.: a construção de situações *vulgo* happenings, urbanismo unitário, jogo, ... - Cage vem fazer-se acompanhar de *collages* e de *ready-made* sonoro-musicais que correspondem, no nosso entender, a uma forma de *desvio*, de superação da própria arte sonora.

Esta relação tangencial entre Cage e os movimentos Dada, Fluxus e Internacional Situacionista, contaminaram o seu habitat, o seu cosmos de pensamento e de ação. Isso naturalmente colocou-o próximo dos esforços em realizar trabalhos cujos sentidos implicados na sua construção são vizinhos das noções de *nova subjetividade*, de *cocriação artística*, de *escândalo* e de *crítica*. A música e o silêncio de Cage, se os escutarmos obliquamente, são a *deriva* certa para o encontro contemporâneo com esses conceitos.

No entanto, sendo conhecido o carácter sectário exarado pelos situacionistas e adivinhando a potência da liberdade de pensamento que sempre acompanhou Cage, não os vemos a comprometerem-se mutuamente, mas vemo-los a tocarem-se em muitas das suas *derivas*.

2.2.7. CAGE E A CESURA NA MÚSICA

O que é o homem, se este é sempre o lugar – e, simultaneamente, o resultado – de divisões e cesuras incessantes? Trabalhar sobre estas divisões, interrogarmo-nos sobre o modo como – no homem – o homem foi separado do não-homem e o animal do humano, é mais urgente do que tomar posições sobre as grandes questões, sobre os supostos valores e direitos humanos. E talvez até a esfera iluminada das relações com o divino dependa, de algum modo, daquela - mais obscura – que nos separa do animal.

(Agamben, 2015, p. 29)

Suspeitamos agora que só poderemos admitir que a obra musical, uma qualquer obra ou procedimento musical, seja de natureza aberta. O que é pertença da música? Pertencem à música, silêncios, sons e ruídos que os hábitos culturais e convenções tácitas nos fazem considerar como seus. Podemos chamar de objeto musical a qualquer objeto/material sonoro integrado numa construção sonora requerida pelo homem, mesmo que essa vontade se limite apenas ao ato de ouvir.

Nesta perspectiva sublinha-se que o facto musical não resulta somente de uma intenção criadora, mas também de uma atitude de escuta, aspeto que foi, como vimos, profundamente explorado por Cage.

É possível distinguir som e ruído em termos acústicos. O som é resultado de vibrações periódicas e regulares e o ruído o resultado de vibrações aperiódicas o que faz com que as definições oficiais de ruído o coloquem enquanto vibração errática ou estatisticamente aleatória.

De outra maneira e, considerado subjetivamente, o ruído é toda a manifestação sonora que toma para nós um carácter afetivo desagradável. Claro está que os critérios que, de um ponto de vista percetivo fazem com que um som seja classificado de ruído, são diversos e vão desde a intensidade elevada, à ausência de altura definida e à falta de organização.

Estes critérios são definidos em relação a um limiar de aceitabilidade que é arbitrariamente definido como norma e são estes mesmos critérios que, na experiência musical, estabelecem a equação som/ruído como equivalente a musical/ não musical. Apuramos que a distinção som/ruído não tem fundamento físico estável e, por isso mesmo, configura uma construção da percepção do ouvinte resultante de um cenário humano profundamente cultural.

Nestas deambulações históricas e culturais encetadas pelo homem damos conta, e podemos assinalar, que é frequente certos sons musicais serem acolhidos pelo compositor e, ao mesmo tempo, serem considerados desagradáveis pelos ouvintes. A história da música ocidental está prenhe deste tipo de acontecimentos.

Aquando da sua aparição, o primeiro acorde da Ópera Tristão e Isolda de Richard Wagner em 1859, é comentado por Luciano Berio como tendo sido compreendido como ruído, ou seja, como uma configuração sonora cuja regra e sintaxe a norma harmónica daquele tempo não podia admitir.

No entender de alguns musicólogos, “a música é um jogo com sons nítidos e determinados. Outros ruídos como os glissandi, os gritos, os murmúrios, podem sobreviver enquanto acessórios; se são numerosos, o resultado é apenas parcialmente musical; se predominam, já não se pode falar de música na aceção própria do termo” (Nattiez, 1984, p. 216).

Esta discussão em torno da natureza da nova arte ruidosa intensificou-se, agigantou-se, ao longo de todo o século XX, desde A. Schoenberg (1874-1951), E. Varese (1883-1965) L. Russolo (1885-1947), P. Schaeffer (1910-1995) e J. Cage (1912-1992) passando a K. Stockausen (1928-2007), entre muitos outros, e estabelecido este movimento de fratura, de quebra, abriu-se a aventura irreversível de ultrapassar todos os limites no *admirável novo mundo dos sons*.

Um claro exemplo disso mesmo é a primeira edição, em 1912, de *Der blaue reiter* almanaque esse que permanece como obra de referência sobre o que se escreveu na Europa sobre a nova arte que começava a despontar.

A exploração e a pesquisa de todas as possibilidades instrumentais e sonoras não repertoriadas ainda, são trazidas à superfície por Cage, na infinitude das fontes sonoras possíveis que vão desde a observação e registo cuidadoso dos ambientes urbanos, passando pela exploração sonora-ecológica-ambiental dos materiais de desperdício, à captação da irradiação sonora de máquinas, ou até mesmo à exploração tímbrica dos objectos comuns do nosso dia-a-dia. No entanto, Cage afastar-se-á de outros compositores experimentalistas, sobretudo pela delicadeza de trato que demonstra em criar novas atitudes de escuta.

É exatamente aqui que mais nos aproximamos de Cage por o vermos muito atento às possibilidades infinitas de, através da escuta, poder colocar os auditores numa situação privilegiada: a de serem activos cocriadores do acto de fazer música, entendendo-a aqui enquanto a *celebração do enigmático sonoro*, entendendo-a como um modo de os homens - de quaisquer homens - poderem ser promotores da sua própria emancipação.

Assim, mais do que agir criativamente escolhendo e organizando sons, o homem dá conta, pela escuta atenta, de todo o mundo circundante. Pela escuta, mais vai descobrindo que os ruídos do mundo exterior lhe são sonoramente favoráveis para potenciar o ato consciente de poder pensar que há ainda muita música por fazer.

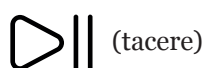
Os recursos do meio ambiente para a música tornam-se assim inesgotáveis.

Eis a potência que a escuta em si mesmo encerra quando nos confrontamos com um criador que desejou transformar os ouvidos humanos em *janelas abertas* para deixarem entrar os sons – eis a potência da *escuta oblíqua* cageana - e com eles atravessar o pensamento humano. Esta escuta, a *oblíqua*, é aquela que requer de todos nós uma atenção demorada, silenciosa, e muito atenta à auscultação dos sons para poder pensar o mundo.

Cage deixa-nos aqui um aviso: aquilo a que nós chamamos música não é mais, na verdade, do que uma representação subsidiária de um determinado tipo de pensamento, de uma determinada gramática que, por sua vez, compõe e naturaliza um tipo específico de audição. Cage, pura e simplesmente, põe em causa esta forma de ouvir ao libertar os sons dessas normatividades. Eis a cesura.

Toda a sua obra, literária e musical, indica o caminho que aponta para uma ideia de música enquanto *sonoro organizado*. Disso fez prova quando em 1937 na sua conferência *The Future of Music: Credo* postula que *música é organização do som* e que essa mesma organização do som incluirá o ruído.

Dito daquela forma ficamos com o registo de uma transformação a ocorrer no pensamento de Cage sobre como definir música. Assim posta, e neste novo cenário, a denominação música aplica-se a qualquer organização sonora – exercício esteticamente inclusivo - e não reduzida ao culturalmente estabelecido em épocas anteriores. O que muda então na música com a chegada de Cage? O compositor passa a ter disponível para o seu trabalho todo o âmbito sonoro e é assim que Cage inicia uma crítica ao antropocentrismo – quem decide o que é ou não é que um som seja musical? – questionando o homem sobre o seu protagonismo enquanto regulador determinante das relações que se podem, ou não, estabelecer entre o som e a música.



A música pode ser então todo o ruído que nos possa parecer poder tornar-se musical, pelo simples facto de o desejarmos incluir numa estrutura sonoro-musical. Cage apropria-se de todo o som-ruído e do silêncio primordial circundante (seja ele transitivo - *tacere*- ou intransitivo - *silere*) e, à maneira de Duchamp, num gesto de liberdade absoluta, numa situação inteiramente nova e provocatória, expõe-nos os seus procedimentos artísticos e as suas obras transfiguradas em música.

Cage, citado por Bigazzi (1993), concebe *ready-made* musicais, numa clara alusão ideológica ao imaginário duchampiano, onde “todo o tipo de som-ruído se assume de pleno direito, conjugado com qualquer outro, provocando estranhezas e perplexidades plurais”. (p. 64)

Será o grande representante da música experimental do século XX em que, nas suas obras, se misturam o gesto, a dança, a pintura, a poesia, e outras artes, em os resultados são tão imprevisíveis quanto indeterminados.

John Cage propõe escutar o som não delimitado pela chave do sentido, sair do território musical e recuperar o que poderia denominar-se a fisicidade do som.

(Salgado, 2001, p. 9)

O permanente desafio de questionar os limites da arte, levaram Cage a fazer da música um amplo exercício artístico, um espaço aberto à experiência e à investigação. Permanentemente inspirado, Cage não deixará de inventar novas possibilidades de criação e de caminhos não desbravados, desafiando todos os limites.

Num amplo exercício de trabalho concetual colaborativo – a cocriação é-lhe favorável e muito estimulante - aproxima-se de Robert Rauschenberg, das suas telas totalmente brancas ou negras, 4’33” é prova dessa magnetização à obra de Rauschenberg, onde explorará todos os materiais possíveis para lhes descobrir a potência da sua utilização na criação musical.

Desde os instrumentos alterados, desde *o piano preparado* aos eletrodomésticos e desde a parafernália dos metais ao ruído da água a cair, até ao passar desta na garganta ao ser bebida em “*Water Walk*”. Também realizará cruzamentos e justaposições com as artes plásticas, a dança e a poesia. Amigo de Marcel Duchamp, defenderá que a melhor forma de escrever música é estudando a obra desse seu companheiro de viagem e de pensamento. Dirá mais tarde exatamente a mesma coisa, aquando da sua passagem pela Holanda, sobre a pintura de Piet Mondrian.

Cage sugerirá que, em simultâneo, aconteçam muitas manifestações artísticas paralelas – dança, pintura, poesia - aquando das performances musicais, tal como fica explícito em *Fontana Mix*, *Cartridge Music* e *Solos*. As várias *performances* permitiram ensaiar música, movimento e poesia visual com colagens de objetos do quotidiano, conjugadas com um gestualismo tranquilo e irónico, e a possibilidade de abandono a múltiplas experiências.

Estas numerosas experiências permitiam, segundo Cage, retirar espaço à mediação da razão, dando azo a que a música passasse a poder ser escrita tal como se faz, apelando ao uso do acaso e da indeterminação.

A influência das artes plásticas, da dança e do teatro são visíveis e coexistem de forma independente. Nas produções conjuntas com Cunningham, os bailarinos não seguem a música, cada um é solista que ensaia trajetórias não determinadas, rompendo com todas as categorias das artes clássicas: a unidade de espaço, a do tempo e da acção.

Cage (2010) fala-nos disso quando, em *Para los pájaros*, nos diz que, a propósito da multiplicação de possibilidades:

(...) essa perspectiva de universo sumamente vasto, (...). Jamais teria o sentimento de que a atenção se concentrasse num só efeito. (p. 194)

|| (silere)

Ao mesmo tempo, via Cage, será recusado aos objetos estéticos o estatuto de mercadoria numa clara leitura aproximativa ao questionamento contemporâneo sobre o valor e o conceito de obra de arte. A obra de arte mais bem conseguida é a que envolve o observador, que ativa nele a necessidade e a compulsão para completar essa obra, sobrepondo nela diferentes formas de manifestações que se interpenetram, como se estivessem numa reunião de fragmentos advindos de uma colagem.

Contudo, cada unidade mínima de uma criação musical cageana passa a refletir um microcosmo muito particular em que cada som, cada gesto, cada movimento sonoro adquire um valor por si só.

Acentua-se aqui a *perda da semântica*, realça-se aqui a *não* obstrução para a afirmação de uma qualquer criação musical, vista agora como *espaço poroso* de circulação e interpenetração entre todas as manifestações estéticas. Estas revelações são agora congeminadas como organizações estéticas instáveis, de contornos indefiníveis, resultando daí novas direções, novas atitudes e novos procedimentos que marcaram o nosso passado recente e promovem em nós *fissuras silenciosas* em busca de novas poéticas musicais com um fulgor sem precedentes.

2.2.8. AS NOVAS POÉTICAS MUSICAIS

E a nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo.

(...) Repercute sem que ninguém a escute, sem eco.

(Adorno, 1989, p. 107)

No século XX há um cruzamento inevitável a ser feito entre a música-pensamento de Cage e aquilo que foi o manifesto Futurista da Música, no dealbar do século, publicado um ano depois do seu nascimento.

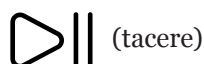
Na sua definição futurista em 1913, Luigi Russolo (2006) (1985-1947) declara a Música como uma nova arte, *L'Arte dei Rumori* e afiança que “antigamente a vida não foi mais que silêncio” (p. 9). Convém salientar, como já tivemos a oportunidade de reparar, que não foi esta a aceção com que John Cage se aproximou da ideia de silêncio. O nosso caso, 4'34”, assume ele próprio uma outra direção que se afasta de ambos – Russolo e Cage – e por vontade própria.

Reconhecendo a importância que estes criadores têm ao porem na mesa o alargamento do território musical, 4'34” assume o seu silêncio enquanto exercício crítico e delator sobre as condições de escuta em que os homens se puseram a viver. Dito de uma outra forma, enquanto Russolo e Cage ficam fascinados pela intransitividade

do silêncio, nós buscamos e pugnamos, também, pela sua transitividade.

A adoção desta assunção é importante por nos permitir ativar uma dialética desassossegada entre *tacere* e *silere* e promover uma ampla discussão interna, em nós, sobre o discurso delicadamente transitivo (*taceo*) que podemos produzir sobre a pureza sonora de um signo com características intransitivas (*sileo*).

Se Cage já pressentia um mal-estar advindo das condições de regressão da escuta humana – observação pertinente de Adorno (1938) - a que não eram alheias as manobras da indústria cultural, nós ampliamos essa constatação ao darmos conta das dificuldades que o silêncio, enquanto atenção profunda, tem em poder manifestar-se.



De volta a Russolo e ao seu modo particular de perspetivar o silêncio: este defende que durante séculos a vida terá decorrido em silêncio. Antes da industrialização os ruídos eram limitados na sua intensidade, timbre e duração. Surgiu, então, um pensamento que admitiu que os sons tinham uma origem divina e daí ter surgido a ideia de que o som seria de uma outra natureza, diferente e independente da vida humana. Resultado disso, a música aparece-nos ontologicamente plasmada numa outra dimensão, encavalitada no real e oriunda de um mundo inviolável e sagrado. Esta atmosfera hierárquica, este olhar vertical, obstruiu, durante muito tempo, o movimento de avanço da música para outras dimensões estéticas, que foram sendo manifestamente pesquisadas e experimentadas por outras artes.

No mundo ocidental, os gregos, e a sua teoria musical matemática de origem pitagórica, só admitiam determinados intervalos consonantes, pelo que ignoravam, em absoluto, outras possibilidades sonoras, tornando impossível harmonias que desconheciam.

Com o desenvolvimento do modelo tetracórdico grego a música prosseguiu o seu caminho na Idade Média, mas continuamos a vê-la e a perpetuá-la enquanto desenvolvimento do som, num particular intervalo de tempo. Esta visão continua a sua senda e desloca-se para a polifonia renascentista aonde o acorde ainda não existe, mas começa já a ser possível imaginá-lo a dar os seus primeiros passos.

A conjugação das vozes é horizontal e ainda não vertical. O desejo da união simultânea de sons diferentes, isto é, o acorde ou som complexo, vai-se manifestando gradualmente – é aqui que acontece o momento charneira da música ocidental (os períodos barroco e clássico) - passando do acorde perfeito aos acordes enriquecidos com dissonâncias pontuais até chegar, no dealbar do século XX, às dissonâncias persistentes e complexas da música contemporânea.

É, pois, possível afirmar que no mundo ocidental, que não noutras zonas do planeta, a arte musical quase sempre procurou a pureza e a clareza do som. De uma outra maneira, o universo sonoro africano revela-nos, e apenas como nota de exemplo, uma maior aceitação pela relação som-ruído e até nos parece ser, nessa circunstância e pela sua natureza tímbrica, um dos espaços sonoro-musicais mais fecundos do globo.

De regresso ao universo sonoro ocidental e após a delapidação do som, vem a amálgama de sons diferentemente organizados em harmonias.

No início do século XX, encetar-se-á a interpenetração de sons diferentes, exibindo-se a dissonância, a estranheza e a aproximação ao som-ruído. Será no pulsar das sociedades industrializadas, ao ritmo de motores e máquinas, que um grande número de novos ruídos, novos timbres, novas cores instrumentais excitarão a sensibilidade humana numa aventura interminável de possibilidades de exploração que levará o ruído e o silêncio musical de John Cage a que fique atraído fica pela *abertura* do território sonoro-musical.

Esta abertura ao som-ruído, salientará Russolo, só se torna possível no decorrer do século XX. Antes, seria insuportável a intensidade discordante de certos acordes nas orquestras ou a introdução de objetos do quotidiano na produção de novos sons.

Não fosse a eficiente máquina da indústria cultura ocidental a fossilizar o ouvido humano – as atenções de Russolo estavam viradas para outras preocupações e as de Cage já faziam sentir essa ameaça – poderíamos dizer que o ouvido do homem do século XX enriqueceu com toda a espécie de ruídos resultantes da vida industrializada e urbana. Cage queria, de uma forma precisa, dar tempo, espaço e protagonismo a esse novo universo sonoro que calcorreava a sonosfera contemporânea.

Longe de se conter na sua recusa, o homem contemporâneo reivindica, cada vez mais, diversas sensações acústicas que fiquem muito para além da variedade e qualidade tímbrica dos instrumentos clássicos de orquestra²⁹. E assim, descobre um prazer infinitamente maior em combinar musicalmente o ruído dos carros, dos automóveis ou das máquinas de café, um prazer maior do que em escutar a *Heróica*

²⁹ « Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits ». (Russolo, 2006, p.15)

ou a *Pastoral* de Beethoven, isto no dizer de Cage.

Aparentemente as salas de concerto já não chegam para demonstrar o que nos vai acontecendo na vida. Sem querer, as salas de espetáculos rapidamente se tornam obsoletas, tornam-se espaços reservados e demasiado formais sendo objeto de crítica pelo seu ambiente acusticamente limitado e monótono.

|| (silere)

Em oposição, o contraste evidenciado pela explosão de vida e ruído que está nas ruas das grandes cidades vai exigir uma abertura a experiências novas dentro e fora das salas de concerto.

A este respeito vale a pena ouvirmos Mário Vieira de Carvalho (2007) que, na sua *Tragédia da Escuta*, nos avisa sobre o conservadorismo ainda hoje persistente – reportava-se à construção da Casa da Música no Porto - na « conceção da comunicação musical (...) baseada na divisão rígida tradicional, bipolar, entre quem toca e quem ouve. » (pp. 20-21).

Se para os mais conservadores o ruído é necessariamente desagradável ao ouvido, não se pode negar que há uma variedade surpreendente de sons agradáveis que podem ir do vento ao mar, às folhas que caem, ao trote de um cavalo, ao deslize duma carroça sobre o pavimento, ao ruído da respiração duma cidade à noite, ao soar dos sinos igreja, até aos ruídos que humanamente podemos fazer, sem falar ou cantar.

Podemos afirmar que o contemporâneo contribuiu muito para a abertura concetual da chamada obra-musical-clássica, como por exemplo Edgar Varése (1883-1965) que, de uma forma quasi-profética antecipou o advento da música electrónica e das composições ruidosas. Cage e Morton Feldman (1926-1987), seus sucessores americanos, tiveram o ensejo de poderem ainda ampliar mais o universo concetual da música. Cage, agora é possível dizê-lo, lega-nos a possibilidade de nos libertar-nos da nossa própria subjetividade. E o que é que promoveu em Cage este pensamento? Depois da sua passagem pela sala anecórica, Cage deu conta – mais uma vez pela possibilidade do seu silêncio ser, descrito por nós, tal qual um *modo de estar atento ao mundo* – de que *a música é permanente* (o silêncio não existe) e que *a escuta, essa sim, é intermitente*.

Sem querer Cage estava já a dizer-nos, é mesmo desde a década de 50 do século XX que nos vem dizendo, que a música precede e/ou excede o homem, e que só o

silêncio – um plano musical da imanência – nos pode abrir os ouvidos, dada a possibilidade agora encontrada, – silêncio enquanto ausência de som intencional – a todos os universos sonoros. Abrir os ouvidos a todos os universos sonoros, eis um bom princípio cageano.

A sua expressão “An ear alone is not a being” (Cage, 1961, p. 149) não poderia deixar de ser aqui citada.

Se nos movermos para ambientes sonoros mais urbanos, se apuramos o ouvido, lá poderemos encontrar uma parafernália de sons que farão as delícias destes novos amantes do mundo sonoro que nasce e se afirma de forma provocadora, desde o ruído das águas nas torneiras, os riscos nos metais, o ruído dos motores dos automóveis, o corre-corre dos peões, as sirenes estridentes dos carros da polícia ou dos bombeiros, os comboios, ou mesmo das máquinas de guerra (alusão deleuziana) e o prazer da criação rende-se à orquestração dum mundo sonoro de possibilidades múltiplas.

Esta enorme turbulência chega no momento certo aos compositores, aos pensadores que irão fazer da fita magnética - estamos a imaginar Pierre Schaeffer ao comando de todos os estúdios europeus e americanos (de Colónia a Princeton) a experimentar a sensação única de ser ao mesmo tempo, compositor, intérprete e auditor. As gravações das fitas magnéticas – um outro modo de registar música – transformam a *música concreta* num conceito apto a dissolver todo o pensamento que afastava música de ruído e de som. O sinal expelido pelas fitas vem encapsular o todo musical num fluxo de impulsos elétricos manipulado a partir de osciladores, cujas contrações e distensões eletrónicas, permitem modular as propriedades do som. Inicia-se um novo caminho que, pela sua indeterminação nos processos de captação, mistura e edição sonora, não tem fim à vista.

|| (silere)

Trata-se da afirmação de um cosmo sonoro no qual toda a manifestação da vida é acompanhada pela indeterminação de que o ruído lhe é capaz de insuflar. O ruído distingue-se do som pelas suas vibrações confusas e irregulares, quanto ao tempo e à sua intensidade. De uma outra maneira, o ruído torna-se capaz de nos apelar à vida. Eis um apelo substantivo a um outro princípio cageano : a arte é vida e a vida é arte, numa clara fuga ao ideário surrealista que ainda ia prevalecendo na atmosfera cultural ocidental.

O som é entendido como estranho à vida porque, sendo quase sempre musical, é algo à parte, é um elemento ocasional ou ficcional que nos chega ao ouvido já demasiadamente percebido, já esperado e concebido racionalmente.

Ao contrário, o ruído bruto, irregular e confuso que brota da vida, nunca se revelará na sua totalidade e oferece-nos, permanentemente, possibilidades infinitas que, por si só, são surpreendentes.

A sua imprevisibilidade é uma das suas características mais interessantes obrigando a *arte dos ruídos* a não sujeitar-se a uma simples e mera reprodução imitativa dos mesmos. Som e ruído juntos podem constituir-se como uma mónada hábil para a criação e produção contemporânea de música.

Interessará, pois, ao compositor fixar o grau ou o tom de vibração dominante do ruído e proceder à sua combinação aleatória ou indeterminada.

E porquê ? Porque os movimentos rítmicos dum ruído são infinitos e porque o objectivo último será o de atingir o prazer acústico resultante da singularidade do pensamento do seu criador e da sua destreza ao habilmente propor combinações entre sons e ruídos.

O que aqui se destacou foi o facto de, desde há algum tempo a esta parte, estar disponível para todos nós um manancial enorme de possibilidades em acedermos ao *som-em-si-mesmo* e de, libertos de referências, podermos estar mais interessados em *música imanente* e muito menos numa qualquer música com desígnios transcendentais, ou até mesmo teleológicos.

Assistimos à passagem dum mundo hierarquizado, fechado e finito dos sons musicais para um mundo aberto e infinito do som-ruído, onde não há lugar à distinção entre o que é musical e o que não é musical. Trata-se de dar lugar a uma música que existe por si mesma e que não se evidencia apenas para afirmar, ou confirmar, a subjectividade de um qualquer ouvinte.

Não sabemos se agora, por causa do turbilhão Cage, não será melhor podermos afirmar que a subjectividade deixou de poder determinar a existência da música. Talvez seja melhor dizê-lo.

Se assim for, eis-nos chegados ao cosmocentrismo e ao abandono do antropocentrismo, eis-nos chegados ao abandono duma lógica da exclusão e do limite do espaço totalitário da razão única para a afirmação progressiva de uma (ir)racionalidade aberta e plural.

Este abandono, a acontecer, trará ao mundo e à escola em particular, enquanto espaço de liberdade e de reflexão, a possibilidade de permitir que os sons, enquanto matéria de trabalho, não se deixem aprisionar por um qualquer fim, por um qualquer protocolo que faz com que a razão olvide o som.

Música como meios sem fim, tal como Agamben e Cage advogariam.

Dizemos isto, fazemos esta crítica, ao lado de Cage, sobre o modo de estar da música no mundo, e na escola em particular por lá estarmos, por nesta encontrarmos amiúdes vezes, até plasmada nos seus currículos e nos seus afazeres, uma visão de música idêntica à de um artifício mental que aprisiona os sons e não lhes permite que existam, ou vivam só por si, sem uma qualquer intermediação judiciosa.

Segundo Cage, é isso que empobrece a escuta livre e nos deixa manietados perante um ouvido que, a maioria das vezes, é treinado para estabelecer relações entre sons e é guiado por um conhecimento, por uma tautologia, que previamente nos determina, nos propõe, nos guia, e fala por nós.

Ao lado de Cage, queremos pugnar por um outro cenário : o da indeterminação, o da capacidade de permitir que os sons falem por si.

Foi esse o motivo que levou Cage (2010) a afirmar :

Happy new ears ! (p. 87)

2.2.9. JOHN CAGE BIO E ZOÊ

A música, como você diz, não é mais do que uma palavra.

(Cage, 2010, p. 37)

John Milton Cage, conhecido por filósofo da música, compositor, criativo, músico experimental, conferencista e polêmico, nasceu em Los Angeles em 1912 e escreveu mais de 330 obras. Um compositor prolífico e inventivo na era do mundo digital. Estudou música e piano, desde cedo e, em 1930, foi para Paris onde se interessou por arquitetura e pintura e começou a compor, no domínio da música. Não lhe serão alheias as experiências no domínio artístico, que proliferavam numa Europa a reencontrar-se entre as duas grandes guerras.

Deambulou por muitos lugares do mundo, e da Europa em particular. Paris, Londres, Madrid, Berlim, há até registos seus de Maiorca onde tenta compor, pela primeira, vez usando um sistema matemático inventado por si próprio. Absorverá influências de músicos, compositores e artistas das mais variadas áreas. Torna-se *um homem*, dada a sua curiosidade pelo mundo, *poroso e em trânsito permanente*.

Regressou aos Estados Unidos onde começou por dar conferências de iniciação à música e à pintura contemporâneas. Conheceu Henry Cowell (1887-1965) e submeteu à sua apreciação as suas primeiras composições de 1933. Cowell virá a ser seu professor, mais tarde na Universidade de Columbia, nos fins da década de 40 do séc. XX influenciando-o muito com as suas inovações.

Exemplo disso é o seu *Toy Piano*, em que tocava novas formas musicais abertas e *elásticas*, indeterminadas, - uma obra aberta como será designada mais tarde - dando aos intérpretes agregados musicais arbitrários e apelando à sua ação interpretativa e livre.

Também foi autor de criações eletrónicas capazes de reproduzir múltiplos ritmos diferentes em simultâneo. Era conhecido o seu apreço pelas culturas não europeias (uma das suas influências mais relevantes), de África, da Ásia, da Índia em particular, que lhe permitiram ampliar os territórios da música ocidental em relação aos conceitos de melodia, harmonia e ritmos, espaço e tempo musicais, em que os seus ensaios incidiam. É nesta altura que casa e começa a trabalhar e a estudar com Adolf Weiss (1891-1971) que o enviará para Los Angeles, em 1934, para estudar contraponto e análise musical com Schoenberg.

Nessa altura foi convidado pelo cineasta Óscar Fischinger (1900 - 1967) a fazer música para um filme. Terá sido aí que ficou atraído pela ideia de *som como alma de qualquer objeto inanimado* – daí sentirmos o seu silêncio mais próximo da *intransitividade de silere* – e na linha da já declarada Arte dos Ruídos (Manifesto Futurista de Russolo) exposta em Milão em 1913 e, na sua versão francesa, dois anos mais tarde, em Paris.

Em 1937 acontece algo que vai destacar a singularidade do pensamento de Cage. Anuncia na sua conferência “The future of Music: Credo” que se propõe ampliar e transformar o âmbito musical.

A partir daí, seja pela relação que estabelece com Merce Cunningham, seja pelo contacto que tem com o pensamento oriental pela leitura que faz do texto de Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, ou seja pelas aulas com Daisetz Teitaro Suzuki na Universidade de Columbia, Cage vê-se confrontado com pensamentos que o deixam inquieto e lhe propõem e o incitam a mudanças.

Desvelando a sua escrita e prestando atenção à sua liberdade composicional damos conta que lá se encontram, em diálogo, as suas leituras sobre as fontes documentais providas de Henry David Thoreau, James Joyce, Ezra Pound e de Marshall McLuhan. Lá se sentem, também, citações e referências musicais a Eric Satie, a Edgar Varèse e lá se pressentem as suas preferências duchampianas e rauschenbergianas. Será por isso difícil albergar em Cage uma definição – sempre terá fugido disso – mas valerá a pena destacar nele essa espécie muito particular de um *criador musical*

com uma particular sensibilidade para a escuta do mundo. Isso tornou-o singular. É exatamente aqui que nos colocamos do seu lado quando Cage nos convida para uma viagem em torno de uma audição sobre música que não esteja gramatizada. Colocamo-nos a seu lado quando nos desafia para empreendermos um *esquecimento*, um *desmantelamento* de uma memória colocada em nós sobre proporção e harmonia sonora.

O seu silêncio põe isso em evidência e o nosso, reforçando-o num *segundo a mais*, apela a que faça mesmo silêncio (essa potência agambeniana) e nos retiremos de cena – a *característica transitiva severa de tacet* – perante a cacofonia contemporânea.

There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.

(Cage, 1961, p. 8)

Assistimos, com os novos músicos do século XX, à criação de novos sistemas musicais, altamente suportados por cálculos inteiramente pré-determinados, em que a abertura das escolhas possíveis permite um novo espaço de indeterminação, em que há lugar à revelação do aleatório, do aberto e do acaso empírico.

Aludimos ao anúncio exponencial de outras vias composicionais tais como o dodecafonismo Schoenbergiano, o serialismo integral de Pierre Boulez, ao universo eletrónico electro-acústico de Varèse, de Stockhausen, de Pierre Henry, de Luciano Berio, entre outros.

Cage será também dissidente destas novas músicas, por contestar o interesse dos cálculos exagerados de racionalidade matemática, declarando existir um abismo enorme entre a dificuldade dos cálculos e o interesse do seu resultado musical. Para além disso, Cage irá rapidamente compreender que o uso dos instrumentos convencionais em espaços convencionais irá tornar a música sempre refém do sistema, da tese para a qual foram concebidos. Terá, por isso, sentido a necessidade que expandir o seu olhar e conceber outros materiais musicais, outras maneiras de se poder expressar, i.e.: happening, conceito de música experimental, etc.

(...) A isso chamo música experimental, uma música utilizada para procurar. Mas sem saber o resultado. Caso contrário...

(Cage, 2010, p. 49)

Para se desprender definitivamente da herança e ortodoxia do mundo tonal, irá rodear-se de novos instrumentos. Pela primeira vez, na criação de *Construções em Metal*, entre 1937 e 1939, utiliza um conjunto de peças metálicas de alturas neutralizadas com o objetivo de explorar ritmos e timbres. Notam-se claramente aqui as suas viagens auditivas por outros mundos em outras andanças.

É desta fase *Imaginary Landscape nº 3*, por exemplo, em que mantém ainda a racionalidade serialista, com organização de esquemas numéricos constringentes, a que não deixava de estar já associado um forte impacto, aquando da sua interpretação. No mesmo ano de 1937, o ano do seu manifesto *Future of Music*, é convidado para ser compositor acompanhante de aulas de dança na Cornish School de Seattle, facto esse que iria proporcionar o seu encontro com o bailarino Merce Cunningham, mais tarde e em 1942, e que os tornará uma dupla colaborativa muito ativa até ao fim da sua vida.

Nesse mesmo ano, declara publicamente, na conferência a que já aludimos, que já se encontra a fazer um estúdio de música *eléctrica*. Convidado, nesse ano, a fazer a música para o ballet *Bacchanale*, de Syvilla Fort (1917/1975), inventará o célebre “piano preparado” colocando entre a suas cordas, objetos diversos destinados a desmultiplicar e a expandir os timbres do instrumento. Esta invenção levá-lo-á ao reconhecimento mundial e ao prémio da Academia Americana das Artes e Letras, em 1949.

É de 1939 a primeira peça electrónica, *Imaginary Landscape nº1* para dois electro-fones de velocidade variável com registo de som sinusoidal de frequências variáveis, piano e címbalo. Cage iniciará desta forma um enorme trabalho dedicado à música electrónica em que o som – mais uma vez a sua infindável saga sobre a liberdade do som - é produzido em tempo real em ligação com o contexto concreto e acidental e não exclusivamente apenas em estúdio, o que faz desta sua incursão um verdadeiro exercício pioneiro.

Destacar-se-ão novos trabalhos como *Living Room Music*, para percussão e quarteto de vozes, *City wears a slouch hat*, peça radiofónica composta por uma partitura de 250 páginas de efeitos sonoros, imitando os ruídos duma cidade, desta feita em 1941. Nesse mesmo ano, é convidado a ensinar no Instituto de Design de Chicago. Cada vez mais reconhecido, será recebido em Nova York, por Max Ernst e Peggy Guggenheim em 1942. Trava conhecimento com Piet Mondrian, André Breton, Virgil Thomson e Marcel Duchamp, personagens estes que, pela força da sua singularidade, muito marcaram e influenciaram Cage.

A partir de 1944, será o Director Musical da Companhia de Dança de Merce Cunningham e fará de Black Mountain College (a partir de 1948) um laboratório

importantíssimo de encontros e de experiências de cruzamentos e sobreposição das várias áreas artísticas. Em 1949, em França encontrar-se-á com Pierre Schaeffer que, nos estúdios da Radiodifusão francesa, já se devotava aos primeiros ensaios de *música concreta*. Esse encontro foi auspicioso e reforçou em Cage essa sua indómita vontade de progredir.

Sobre esta nova forma de fazer música diz-nos Cage (1961):

The procedure of composing tends to be radical, going directly to the sounds and their characteristics, to the way in which they are produced and how they are notated. (p. 68)

Começa a aventura do novo quando observamos o que Christian Wolff diz, a propósito da música eletrónica: “One finds a concern for a kind of objectivity, almost anonymity – sounds come into its own.” (Wolff, citado em Cage, 1961, p. 68)

2.2.10. OS OLHOS E OS OUVIDOS NO OUTRO

One may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments. (Cage, 1961, p. 10)

Foi num concerto designado por *Amores*, com Merce Cunningham, no Museu de Arte Moderna em 1943, que revelou a sua atração pela tradição e cultura hindu, com duas peças para piano preparado e duas peças para trio de percussões, onde o erotismo, a delicadeza e a leveza orientais estão presentes.

Dedicará parte do seu tempo a estudar a música, o pensamento indiano e o Budismo Zen que se revelarão e evidenciarão no Ballet *The Seasons*, na música para filme de Richter, *Dreams that Money can buy*, e no seu trabalho composicional *Sonatas e Interludios* para piano preparado, com as nove emoções permanentes da tradição indiana.

Numa conferência em 1948, Cage irá colocar em oposição a música oriental com a música ocidental, destacando que esta, esteve sempre demasiada aprisionada pela poderosa dimensão da harmonia, enquanto que a música oriental, pelo tratamento que soube dar ao tempo, foi a que soube salvaguardar o silêncio, face ao som.

Este terá sido mais um contributo das vivências de Cage que pensamos ter sido determinante na sua conceção de 4'33", a par das suas aproximações ao trabalho pictórico de Robert Rauschenberg.

Um outro momento a destacar é o de o compositor Morton Feldman ter apresentado a Cage o jovem pianista David Tudor – mais um exemplo de criação colaborativa - que cedo o acompanhará em muitas das suas aventuras musicais. Quando Christian Wolff dá a conhecer a Cage o I-Ching, Livro Chinês das Mutações, este irá partir, irá encontrar nele motivo de trabalho e de reflexão para uma sintomática exploração de outras formas aleatórias de compor música.

Quando Daniel Charles questionou Cage a propósito de como poderia definir acaso, Cage (2010) retorquiu: - “Pode haver, tem que haver vários acontecimentos que se desenrolem ao mesmo tempo, ou sucessivamente e sem relação nenhuma. Se admitirmos este ponto de vista, saímos da repetição e da variação.” (p. 44)

Se optarmos por imaginar algumas parelhas fundadoras - i.e.: Eric Satie/ Anton Webern - de uma possível genealogia cageana damos logo conta que ao primeiro Cage vai buscar a vontade de desfazer a subjetividade oitocentista e ao segundo o apetite pelo silêncio revolucionário das suas obras. Mas, neste trajeto genealógico cageano é também muito importante referir os escritos de Sri Ramakrishna e a música de Gita Sarabhai que o apoiam na descoberta da estética indiana muito pródiga em aberturas da mente.

Ao mesmo tempo é digno de registo um outro par que acompanha esta genealogia do pensar e fazer cageano: o místico medieval europeu mestre Eckhart ao lado do taoísmo e budismo oriental de Teitaro Suzuki. Aqui Cage leva muito a sério o repúdio à intencionalidade musical desassossegando-se a ponto de permitir um foco, uma atenção grande à experiência do momento. Pelo interior desta música da imanenência Cage percorre o caminho do silêncio, deixando-lhe o atrevimento de poder dissolver o eu no infindável mundo dos sons.

Nesta ficção genealógica e em busca de um fio condutor para uma possível estética cageana sobre o silêncio, se adicionarmos às personalidades atrás mencionadas Duchamp, Christian Wolff e Henry David Thoreau, talvez possamos dizer que o silêncio cageano, via indeterminação, nos assinala a possibilidade de acedermos a um *estado de suspensão* potenciador de criação, interpretação e receção musicalmente inesgotável.

Quando perguntavam a Cage a sua preferência musical este retorquia que a que mais lhe interessava era a *sua* peça silenciosa. Presumimos que não se estivesse a

referir ao seu gesto criador, mas, outrossim, à maturidade do seu pensamento. Desde 1948 que pensava nela e para ela encontrou uma motivação excecional na ligação realizada por si entre a filosofia oriental (Sudeste asiático), os textos místicos da Europa medieval, o pensamento de Carl Jung e a filosofia perenial de Aldous Huxley. Talvez fosse esse rizoma de pensamentos entre o ocidente e o oriente que o levou a dizer muitas vezes, numa espécie de *leitmotiv* sobre o seu trabalho, que a arte imita a natureza na sua forma de atuar.

2.2.11. SILÊNCIO. INDETERMINAÇÃO.

(...) no caso da obra indeterminada, não fui eu que dei lógica à partitura.
(Cage, 2010, p. 90)

Se é verdade que já se tinha afastado do Dodecafonismo de Schoenberg, a rutura aberta com Boulez, que se evidencia até na correspondência entre ambos, acontece ao elaborar um processo de desestruturação da obra musical.

Cage (2010) confessa a Daniel Charles que: - “na civilização atual, onde tudo está estandardizado, onde tudo se repete, a questão decisiva é olvidarmo-nos durante a passagem de um objeto para o seu duplicado. Se não tivéssemos essa capacidade de esquecer, se a arte atual não nos ajudasse a esquecer, estaríamos submersos, afogados nessa avalanche de objetos rigorosamente idênticos.” (p. 90)

Cage postula então a ideia de que arte, a música em particular, deve desacostumar-nos, deve providenciar em cada repetição uma experiência sempre nova. 4’33” está sempre a lembrar-nos disso e talvez seja por isso que, iconicamente, se transformou num apelo à música enquanto disciplina de adaptação, em permanência, a um mundo que é mundo enquanto processo, ora estável, ora instável, que é um mundo que admite que a lógica “constitui uma simplificação (...) sobre a qual devemos ter cuidado. Essa é a função da arte atual: proteger-nos de todas essas reduções lógicas que estamos tentados a aplicar a cada instante do fluir dos acontecimentos. Abeirarmo-nos do *processo* que é o mundo.” (Cage, 2010, p. 91)

Acompanhando David Tudor, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown, Cage elabora as primeiras partituras sem expressão ou não expressivas, esteticamente provocatórias e introduz nas suas obras os primeiros procedimentos aleatórios, para descartar definitivamente a subjetividade e renunciar a qualquer intencionalidade. Daqui resulta uma música e uma escrita altamente criativa.

As *chance operations* são adotadas por Cage por nelas ser possível fazer uma distribuição desigual de elementos. O oráculo chinês do I Ching é utilizado por Cage exatamente para obter espaço e tempo para que aconteça a indeterminação e seja possível quebrar o círculo da repetição-variação a que a música se vinha acomodando, fragilizando com esta estratégia composicional, hábitos e memórias naturalizados em nós.

Ao mesmo tempo Cage começa a desenhar, com a música experimental, uma batalha contra aquilo a que poderíamos chamar de taxionomia musical, cuja exigência em ler e em decifrar poderia levar-nos novamente à herança histórico-musical dos séculos XVIII e XIX.

Com humor, Cage diz-nos, com alguma inocência, que: “Penso que é porque nunca estudei solfejo (...) o resultado é que a música nunca soa convencional.” (Cage, citado em Bigazzi, 1993, p.15)

Momentos marcantes desta plêiade de experiências são *Sixteen Dances*, *Music of Changes*, para piano de 1951 e *Imaginary Landscape nº 4*, para doze aparelhos de rádio ligados, aleatória e simultaneamente, e doze executantes. *Imaginary Landscape nº 5*, para banda magnética com 42 registos de jazz fortalece o seu cardápio.

Segue-se a sua primeira composição silenciosa 4’33”, em 1952, que mais tarde virá a ser revisitada em 0’00” e anunciada ainda uma outra revisitação nas conversas com Daniel Charles em *Para los pájaros*. À pergunta feita sobre como distinguir estas obras, Cage avança com a ideia de que 4’33” é para um, ou vários músicos não produzirem sons.

0’00” indica que uma obrigação a respeito de outro deve ser acatada, parcial ou completamente, por uma só pessoa. A terceira consiste na reunião de várias pessoas que praticam um jogo numa situação que é amplificada. Uma partida de xadrez, por exemplo, que se transforma em obra musical.

Cage amplifica, com recurso à tecnologia, o jogo de xadrez para poder operar sobre um silêncio grávido de ruídos.

Em *Silence* (Cage, 1961) anuncia o que pode acontecer no seu 4’33”:

For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the

written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. (pp.7-8)

Em 1953 deixa Nova York e irá viver com David Tudor e outros artistas numa velha quinta, comprada por Williams, em Stony Point, onde começará o seu interesse particular por cogumelos e pela ecologia.

E é de volta a Black Mountain College, onde havia proferido a conferência sobre o som e o silêncio, que se reunirá com Merce Cunningham, o artista plástico Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor, e os poetas Charles Olson e M.C Richards onde, pela primeira vez, e sem plano pré-concebido, justapondo as diferentes áreas artísticas que representam em conjunto, realizam o primeiro *happening*.

É através do *happening* que Cage vem reforçar o seu ideário artístico: tónica na ação e no processo, plasticidade enorme a dar aos objetos sonoros e aos intérpretes, o uso informal do espaço e do tempo, a indeterminação, a improvisação e a experiência a pautar o tipo de trabalho a realizar, o recurso à osmose entre géneros artísticos, a interação e o rigor posto no trabalho a desenvolver. Do processo resulta a hibridez dos resultados e a óbvia dificuldade em catalogar ou categorizar o sucedido.

Observador atento aos questionamentos do movimento FLUXUS vai desenvolver processos experimentais inéditos. Este movimento artístico, data de 1961 e manteve-se em paralelo com uma certa estética do Dadaísmo e da Pop Art que sempre recusou dar aos objetos estéticos o estatuto de mercadoria.

Cage, ao lado de Merce Cunningham e de Robert Rauschenberg, faz o tributo à dissociação entre arte e representação e questiona a hierarquização do espaço cénico-musical adotando a aleatoriedade e a indeterminação como processo de trabalho. Promove o abandono da narratividade e *define* música como *o som que nos rodeia*. Esta liberdade de pensamento de Cage rapidamente deu frutos. A Judson Dance Theater, em Nova Iorque, é um exemplo disso mesmo, com Robert Dunn – músico que trabalhou com Cage e Cunningham – a reunir um grupo significativo de músicos, bailarinos e artistas plásticos.

Manter-se-á em Nova York durante mais de 10 anos, numa pequena comunidade de artistas, entre 1954 e 1966, onde se torna um verdadeiro especialista em cogumelos, tal como já mencionado, contribuindo para a formação da Sociedade de Micologia de Nova York.

Fará dietas macrobióticas com Yoko Ono e desenvolverá a sua faceta naturalista e ecologista sobre a qual mais tarde é criticado, apelidado até de reacionário, por desviar as atenções dos seus ouvintes sobre o *verdadeiro* debate a ter e que seria o de questionar o *establishment*.

Apesar de tudo Cage continuará a abrir portas que, já sem possibilidade de se poderem fechar, irão proporcionar um vasto conjunto de iniciativas, não exclusivamente sonoras, mas simultaneamente poéticas, plásticas, visuais, com dança e movimento e que constituirão um forte incremento sobre o happening e sobre a performance.

Cage vai voltar a viajar pela Europa, desta feita com o pianista David Tudor em 1954 e compõe partituras em que se serve de papel rasgado que passa a integrar a partitura musical, como colagem, fazendo *Music for Piano*, 1955.

Será depois de assistir a um dos seus concertos que Stockhausen comporá a sua peça para piano intitulada *KlavierStuck XI*. A personalidade alquímica, digamos assim, de Cage atrairá os maiores entusiastas e, ao mesmo tempo, as maiores críticas, tendo-se tornado num dos casos mais radicais de experimentalismo de todo o século XX.

Exemplo notório disso mesmo é o do concerto retrospectivo dos 25 anos de atividade de Cage, em 1958. O seu *Concerto for Piano and Orchestra*, apresentou uma parte de sobreposição de diferentes solos, outra parte com um maestro sem ligação com os solos, e outra ainda para piano, escrita premeditadamente segundo 24 procedimentos de notações distintas – e ainda a possibilidade de um jogo simultâneo de outras partituras suas: *Aria*, *Solo for Voice I*, *Winter Music*, *Fontana Mix*, esta última escrita em papel transparente.

Segue-se um período fértil de teatralização e jogo instrumental com a criação de peças como *Variations I* (1958), *Cartridge Music and Theater Piece* (1960), *Atlas Eclipticalis* (1961). Em 1963, durante uma performance simultânea de *Variations n.º 2* e *n.º 3*, colocou um microfone junto à garganta para amplificar o som da deglutição dum copo de água.

Uma das suas últimas obras, *Organ2/ASLSP* conhecida por *As SLOW as Possible*, e já mencionada por nós, foi tocada pela 1ª vez em 1987. Dado que a sua duração é indeterminada, a sua interpretação definitiva iniciou-se já depois da morte do compositor e terminará, calcula-se, dentro de seis séculos.

Esta obra coloca a tónica numa das suas questões sobre a vida e a arte: a luta contra o antropocentrismo e contra os constrangimentos impostos à música pelo homem. Em 1992, ano da sua morte, de visita a Itália, dará aquelas que serão as suas últimas entrevistas publicadas na Revista aqui citada, onde declara:

Vivo no cruzamento da 6ª Avenida com a Rua 18, em Nova York. É mais ou menos o coração de Manhattan. O tráfego é constante e o som maravilhoso. Nunca tenho momentos sem interesse (Cage, citado em Bigazzi, 1993, p.15).

Destaca-se aqui a revelação de um dos seus desejos:

Aguardo ansiosamente o dia em que tudo será livre, mais do que proibido (ibid, p. 64).

2.2.12. A ESCRITA CAGEANA

My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.
(Cage, 1961, p. ix)

Entre 1948 e 1996 (quatro anos após a sua morte) são postos a circular um conjunto de escritos de John Cage que configuram um legado imprescindível para a compreensão do pensamento artístico contemporâneo, com particular destaque para a arte musical.

O seu primeiro grande livro é *Silence*, de 1961 e constitui-se como uma antologia, preparada pela Universidade de Wesleyan, dos seus escritos e conferências em que expõe as suas concepções musicais. Obra ímpar no cenário musical do século XX rapidamente se torna em elemento influenciador para muitos artistas contemporâneos que dele requisitam a sua força e singularidade.

Também aqui Cage é reconhecido como uma personalidade singular e inventiva. Trata-se de uma obra-partitura em que uma das suas leituras possíveis é a de ser realizada musicalmente.

Publicou muitas outras obras tais como *A year from Monday*, 1967; *M*, 1971; *Notations*, 1969; *Pour les oiseaux*, *Conversations avec Daniel Charles*, Paris, 1976 tendo como versão definitiva: *For the birds*, New York-London, 1981.

Foi autor dum *Journal Dairy: how to improve the World*, publicado de forma intermitente, desde 1965; explorou poesia sonora 62 *Mesostics Re Mercê Cunningham*, 1971; *Mureau*, 1971; *Empty Words*, 1974.

Oriunda do tempo do indeterminismo - circa 1958 - inventou uma caligrafia que usará na publicação de *Wirritting through Finnegans Wake* (1978) e em *Wirritting for the Second Time through Finnegans Wake* (1982), segundo a técnica inventada do reconto sobre a obra de James Joyce, *Finnegans Wake*.

Acabará por escrever texto não-sintáticos, *Themes and variations* e por publicar desenhos antigos, *Musshroomm Book* e *Mud Book*, em 1982.

Dos seus exercícios colaborativos destacam-se aqui *For the Birds*, 1981, com Daniel Charles, *Conversing with Cage*, 1987, com R. Kostelanetz, e *Correspondance et documents*, 1991, com Pierre Boulez, pela possibilidade única de nos aproximarmos dos bastidores do pensamento destes autores e de, com eles, podermos refletir melhor sobre a obra cageana.

2.2.13. NOS BASTIDORES DO PENSAMENTO CAGEANO

Tentar conhecer uma obra de arte é como travar conhecimento com uma pessoa bela e atrativa, mas que traz consigo um segredo.

(Molder, 2011, p. 20)

Todas as formas de criação artística pressupõem uma construção semântica inicial que valida o gesto criador. No contexto do pensamento ocidental, toda a estrutura de reflexão sobre a obra de arte, até à modernidade, assenta numa racionalidade de polarização sujeito-objeto, de que resultaram modos de pensamento que se prontificaram em responder à questão cageana colocada acerca da natureza da música.

Se a música não é mais do que uma palavra, poderá dar-se o caso de a arte de organizar sons, através do silêncio, poder ampliar o seu universo? Em Cage sentimos essa obrigação em dismantelar o já estabelecido, o pré-definido.

Talvez por isso possamos imaginar toda a arte, ora centrada no objeto da representação ora no sujeito da expressão artística, e consequentemente a música, a ter colada a si uma racionalidade legitimadora subjacente.

A estética contemporânea, contudo, rompe com esta polarização *representação* –

expressão, fende o espaço totalitário da razão, permitindo iniciar um universo de sentidos *em aberto*, indeterminado *a priori*, trazendo a arte para um espaço vital de tensão permanente.

Cage assume essa tensão ao colocar no interior do seu trabalho a *não obstrução* entre som e silêncio, e dá a este último o privilégio de poder experimentar e anunciar uma fissura: a de poder expor a indeterminação e o acaso enquanto elementos constituintes da nossa vida.

O som, a música e a cópia

O conceito de música como representação, profundamente enraizado na cultura ocidental europeia, corresponde aquilo que pode ser designado como uma *estética clássica* originária em Platão, que mais tarde será objeto de uma surpreendente mistura com o pensamento dos séculos XVIII / XIX, pensamento esse que reclama e invoca a *Arte como Expressão*.

Nas artes visuais é óbvia esta representação das coisas como elas são, ou como ideais absolutos, que devem ser perseguidos pelos criadores. E são esses cânones absolutos que julgarão aquilo que é, ou não é, arte. Estes cânones seriam, supostamente, distantes das circunstâncias da obra de arte, para se fixarem na obra de arte, em si mesma. A verdadeira arte transcende o contexto sociocultural e histórico, esforçando-se por se declarar disposta a alimentar valores que eternizem aquele momento e aqueles objetos. Desde este ponto de vista, a arte seria fruída numa atitude quase religiosa e contemplativa.

Platão via nela a possibilidade de habituar a mente humana ao-que-pode-ser-medido-musicalmente, para lhe dar uma pré-noção de essências objetivas e eternas, contra os caprichos da subjetividade. A música seria então um genuíno exercício propedêutico, mas não uma atividade séria para os adultos, numa *República* ideal em que só a Matemática e a Dialética seriam claramente os verdadeiros alimentos do espírito.

É fundamental aqui destacar o papel de Hegel que, nas suas *Lições de Estética*, apresenta teses acerca do valor da arte e da música. Na sua epopeia e viagem em direção ao Espírito Absoluto, diz-nos Hegel que a arte não passa de um primeiro momento, de um primeiro poiso, destinado a ser conservado e superado pela Religião, ela própria também transposta *a posteriori* e preservada pela Filosofia.

Observando os objetos artísticos – as obras de arte - constituídos por matéria e forma, deparamos que eles se expõem, por isso mesmo, a hierarquias, a escalonamentos, cabendo à música um papel intermédio, tomando *lugar entre* a poesia e a pintura.

A sua grande dissemelhança é que a música se desenrola no tempo pelo que, sendo a alma, ela própria temporal, a música teria a vocação, digamos que teria que ter a obrigação, de representar especificamente essa mesma vida da alma.

Estes e outros pensadores, não viram na música senão uma forma de aceder a uma realidade mais elevada. Eis a música enquanto arte-trampolim. Assim sendo, e pensando assim, o sentido da Música advém-lhe da representação duma realidade que se encontra *fora* dela própria.



Cage, ao observar que o pensamento ocidental – em que o ser se evidencia como fundamento da realidade – coloca os homens a pugnar por cânones artísticos, desloca as suas atenções para o *plano da imanência*, para o *aqui-e-o-agora*, para a irreduzibilidade do momento, para a *afirmação radical da realidade* tal como ela é.

Cage observa a realidade, na sua frágil dança indeterminada em se manifestar e existir, e começa a dar espaço no seu pensamento a concepções da cultura oriental menos adeptas em julgamentos canónicos sobre a verdade e o belo. O *aberto* que habita Cage começa aqui a dar mostras do seu desassossego e logo se exhibe em declarações como esta:

Most speeches are full of ideas. This one doesn't have to have any.

But at any moment an idea may come along. Then we may enjoy it.

(Cage, 1961, p. 113)

A manifestação expressiva em música

É já em pleno século XVIII que a concepção de arte, enquanto representação, é confrontada pela Teoria dos Afetos – sentimento, estado de alma, paixão - do Romantismo. O sentido da música e o ato de a perpetrar estaria ligado à sua aptidão em causar emoções: amor, cólera, ciúme, misericórdia, tristeza...

Deste ponto de vista a concretização plena da arte musical estaria na sua inscrição operática associada à carga dramática da palavra. A música sem palavras tornava-se assim a correligionária frágil da *verdadeira* música.

É com Schopenhauer que assistimos à tese metafísica central de que o mundo é

essencialmente Vontade que se degrada e se danifica na representação. Ora, se a música passa a ter o privilégio de ser essa manifestação direta, ou indireta, da Vontade, torna-se a mais importante e a primeira das Artes fazendo residir no seu âmago a capacidade singular de fazer anunciar, de expressar as manifestações dissemelhantes do Ser.

Nietzsche, estamos em crer que Cage lhe é próximo, não é alheio a este período da música enquanto domínio da luta dionisiaca e apolínea.

De uma outra maneira, e até nos antípodas de Platão ou Hegel, a arte nada tem a ver com verdade e essa é a sua virtude. Arte é essencialmente vida e a música, a *fortiori*, é o que está mais próximo do fundo dionisiaco do ser, que exprime vontade de poder.

Cage faz deste binómio arte-vida uma âncora para pensar a *composição musical como um processo* e procurando abandonar a ideia de criação musical concebida apenas em torno do desenvolvimento de uma estrutura. Com isto em vista Cage adota um interesse enorme pela multiplicidade, pelo acaso e pela indeterminação, pela ausência de qualquer linearidade, para se fazer companheiro-obreiro do modo de operar da natureza.

4'33", por exemplo, remete-nos para o ritmo da natureza em que um qualquer homem se situa, e aí descobre o fluir indeterminado do seu fluxo sanguíneo.

Nietzsche, no século anterior, liga-se visceralmente à ideia wagneriana da Ópera como Arte Total, que, no seu entender, poderá recuperar a civilização ocidental, que já ia padecendo de uma maneira de ser e de estar demasiado apolínea. Causa essa que já se arrastava desde Sócrates.

Toda a conceção e produção musical assim entendida, quer como representação, quer como expressão, realizava-se e estruturava-se em torno de um núcleo gravítico, de um centro tonal privilegiado, que no uso corrente se apelida de música tonal, configurou toda a música dos períodos barroco, clássico e romântico do mundo ocidental, concentrando neste ideário o esforço do pensamento criativo do ato de fazer música.

Esta defesa do tonalismo racional de cariz metafísico inunda-nos de conceitos paradigmáticos que serão fraturados – eis uma das fissuras da música - a partir de Schoenberg e já em pleno séc. XX: centro tonal, centro harmónico, hierarquias sonoras, acordes perfeitos e imperfeitos, acordes de sétima, acordes *proibidos*, intervalo do diabo - *diabolus in música* - ou de 4^a aumentada, ordem, progressão, marcha harmónica, tónica, dominante, subdominante, um sem-fim de elucubrações humanas sobre o sonoro-musical.

Na verdade, trata-se um sem-fim de dispositivos sempiternos que - qual mundo das esferas celestes - se evidenciava perfeito nas suas relações hierarquizadas e rigorosas e que, por sua vez, impunham ordem e perfeição a uma música extra-humana, de natureza divina, ao dispor dos humanos.

Convivíamos assim com fórmulas de composição, com gramáticas e sintaxes que operavam e determinavam as condições harmónicas necessárias e suficientes para a existência de toda a música tonal.

Como vimos e agora constatamos - Cage não poderia ficar mais sufocado ao ser confrontado com esse ouvir de *sentido único* - esta visão assenta na lógica duma racionalidade que se assume a si mesma como única e que, de certa forma, se manifesta totalitária, não dando espaço, tempo e oportunidade a outras possibilidades estéticas.

Podemo-nos até questionar se esta conceção não estaria ao serviço de uma certa visão *de progresso* da história da música, cuja intenção seria ideologicamente situar as músicas *primitivas* e a música medíeva como antepassados rudimentares da verdadeira música *evoluída* acolitada ao paradigma iluminista e tonal dos séculos XVIII e XIX.

Cage atreve-se a desencarrilhar este comboio prenhe de linearidades e de hierarquias e promove, via silêncio, uma auscultação livre a uma qualquer manifestação sonora. O deserto - essa heterotopia foucaultiana e esse espaço liso deleuziano - ficou-lhe eternamente agradecido.

2.2.14. OS SENTIDOS QUE GRAVITAM NA MÚSICA CAGEANA

Numa tentativa em responder à questão da natureza da música imaginemos, por momentos, uma relação possível que podemos estabelecer entre Cage e Wittgenstein, exatamente na medida em que para compreendermos um enunciado linguístico significa usar o mesmo esforço intelectual para entendermos um tema musical. Trata-se, para sermos exatos, de perceber o enunciado, ele propriamente dito, e não alguma realidade externa que ele queira representar.

O mesmo se poderá passar, também, com a música. Parece ser esta a aceção de Cage: a música propriamente dita não representa nada. Em *Silence*, a propósito do trabalho do pintor Robert Rauschenberg, Cage (1961) questiona-se sobre a natureza da arte: “What is the nature of art when it reaches the sea?” (p. 98)

Cage diz-nos que se o artístico é posto em marcha por alguém na sua relação com

um objeto, o que aí se sente é uma subjugação: a natureza da arte não parece ser mais do que um lembrete daquilo que é a natureza humana. Isto incomoda profundamente Cage por ver a arte a perder a sua própria natureza.

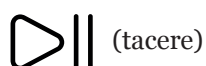
Cage diz-nos mesmo que se a arte não tem uma natureza própria não será sequer legítimo assinalar-lhe um propósito, dar-lhe um lugar a partir do qual ela poderá partir rumo a horizontes não conhecidos sempre envolta em porosidades, simultaneidades, multiplicidades, sempre em *trânsito*.

Cage reage mal à ideia de separar a arte da vida pois isso poderá querer significar uma visão cristalizada sobre a multiplicidade de pensamentos e de criação possíveis em torno da arte. Aí a palavra – ou a razão – pode ser apenas uma maneira de querermos controlar a experiência artística enfraquecendo a possibilidade de que um *acontecimento*, no sentido foucaultiano, possa emergir e manifestar-se em nós.

Com Cage, a música acontece na vida, não está fora dela, e não está disposta a balançar-se apenas dialeticamente entre o absoluto e o empírico, tal como advoga Theodor W. Adorno. Será este um dos possíveis dissensos entre estes dois pensadores.

Uma outra visão é aquela que é apontada sobre o(s) sentido(s) da música. O seu principal argumento é o de que a linguagem constrói realidades, mais do que sendo o seu reflexo.

Ora, ao juramentar alguma coisa a alguém, as palavras são a promessa e não se referem a algo que não tenha acontecido para além dessas mesmas palavras. Este é o exemplo tomado como sendo princípio de significação da linguagem. Mais do que *representar o mundo, a linguagem constrói o mundo*.



Ao lado de Cage vamos norteando o nosso pensamento numa *atenção profunda* – silêncio – que nos permita *abrir os ouvidos* ao mundo, permitindo que o artístico fecunde os nossos sentidos em qualquer lugar – escola, casa, rua, cidade, ... – e em qualquer circunstância: sala de concertos, seminário, aula, etc., o que fará com que mais do que representar ou reproduzir um objeto pré-existente, a arte aí transforme-se num poderoso meio de construção de sentidos da realidade.

Com Cage, assistimos ao dealbar de um panteísmo sonoro. O que é que isso significa? Significa *abrir os ouvidos*, trata-se de ampliar, de transbordar o que é o âmbito dito musical e fazer com que o ouvido se incline – *escuta oblíqua* – para a vida.

Significa, sobretudo, afirmar a singularidade da nossa própria vida.

Mais do que fazer surgir a ordem do caos, mais do que ir em busca do determinado face ao indeterminado, Cage apela, via 4'33", para que despertemos e nos libertemos. Com ele desvela-se a questão: de que linguagens falamos quando falamos de música? Todos os objetos possuem som, o seu som. Todas as coisas dispõem da sua virtualidade sonora. O som está em todo o lado. Não há sons nem lugares privilegiados. A força, o sentido da obra de arte não repousa no objeto, mas na força com que manifesta a sua originalidade, na capacidade de proporcionar outra(s) leitura(s) ou construção do mundo.

Cage, como faria Duchamp, foca um olhar sobre os objetos com a curiosidade de quem explora algo desconhecido, embora, pré-existente. Cage, pressentimos isso, sugere-nos que escutemos como se estivéssemos a *escutar pela primeira vez* de modo a permitir que o *musical* nos mostre a maneira de trabalhar dos sons, sem sermos dirigidos ou orientados.

O som, tal como um qualquer outro objeto *ready-made*, é continuamente deslocado do seu meio e ganha uma nova dimensão ao ser descoberto pelo músico ou ouvinte atento, abrindo caminho a uma nova sensibilidade estética e uma nova relação com o mundo.

Este *panteísmo sonoro rizomático* é, possivelmente, o contributo mais singular de Cage para a filosofia da música. Com Cage repõe-se a questão do(s) sentido(s) da música.

Se a arte tem por objeto mudar o pensamento, tem a energia necessária para gerar autoconhecimento, é possível afirmar que o valor artístico reside na experiência que proporciona ao espectador/auditor – assistimos assim à perda da noção de absoluto e imutável - que se torna, ele próprio, participante ativo no processo artístico. O estatuto do que é artístico sofre um impulso: a chegada do happening e da performance.

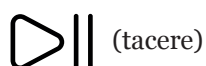
Vista deste lado, a música já não reflete, mas procura alterar a forma como as coisas são. Desenvolvem-se, a reboque de Cage, novas componentes *performativas* que trazem implicações enormes, quer na forma como se estuda e faz música, quer como esta se imiscui em nós, especialmente quando a música ativa e exige de nós responsabilidades.

O *happening*, em particular, ao contemplar uma enorme multiplicidade de efeitos, ao propor a *simultaneidade* e a *não-obstrução* declara que nada impõe e deseja que, para tudo poder funcionar, a *não-intencionalidade* proclame o abandono de qualquer tipo de controle.

Encontramos em Cage a ideia de que, entre sentido e não sentido, nada há a decidir porque *em música não se trata de comunicar um sentido*. A música tem o sentido

que ela própria possui, inaugurando-se em cada nova performance *novas possibilidades de sentido*. Verifica-se, assim, uma *inversão semântica na música*, pois o sentido da música é autodeterminado, ou determinado por si mesma.

Cage provoca em nós um constrangimento e exige de nós uma redefinição do que se deve entender por música. Interrogando-se sobre os critérios culturalmente usados como definidores de música, i.e.: *compositor, intérprete, ouvinte*, e as *porosidades* entre som musical e ruído, Cage abriu definitivamente as portas a todos os possíveis.



Ouçamos Cage (1961) novamente em Silence, via *45' for a speaker*:

If one feels protective about the word “music”, protect it and find another word for all the rest that enters through the ears. It’s a waste of time to trouble oneself with words, noises. What if is it theatre and we are in it and like it, making it. (p. 190)

A tarefa do músico é a de estabelecer as condições que permitem congeminar uma determinada composição. Em todo o lado é possível fazer-se uma orquestra de percussão, arrancando sons e timbres a todos os objetos disponíveis, tocando, arranhando, percutindo de forma a *libertar toda a música que todo o objeto contém*. Compor é estabelecer um plano de jogo e um manual de instruções que se oferecem ao intérprete/executante, apresentados em forma de partitura gráfica. Autor e obra confundem-se. Compositor e intérprete passam a residir no mesmo mundo e assim dilui-se, liquefaz-se a dualidade *sujeito – objeto*.

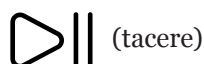
A experiência e a fruição estética passam a estar imanente à ação e, assim, derruba-se o cenário da superioridade: deixa de haver espaço para a transcendência. Isso permite-nos estar concentrados num processo em que a ação real não pára de se metamorfosear e anuncia não ter sentidos pré-definidos ou delineados.

A indeterminação cageana anula, por isso, qualquer sentido prévio o que permite a circulação livre de toda e qualquer manifestação sonoro-musical. Essa indeterminação, esse deserto cageano, só existe para nos fazer um convite irrecusável: o de partir

em busca de uma nova escuta. E, isso talvez só possa ser realizado ao fazermos do pensamento uma manifestação silenciosa. Isso, estamos em crer, trará repercussões enormes em nós e no trabalho que realizamos.

Para robustecer, uma vez mais, Cage (2010) diz-nos em *Para los pájaros*, 1981:

Creio que a música - pelo menos tal como a entendo – não impõe nada. Pode ter como efeito modificar a nossa maneira de ver, fazer-nos olhar para o que nos rodeia como se fosse arte. Mas isso não é um objetivo. Os sons não têm propósito! Simplesmente são. Vivem. A música consiste nessa vida dos sons, nessa participação dos sons na vida, que pode converter-se – mas não voluntariamente – numa participação na vida dos sons. Por isso mesmo, a música não obriga a nada. (p. 98)

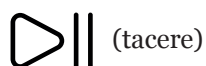


Sem correr o risco de cair no esteticismo podemos afirmar, via Cage, de que a arte musical vive numa condição de permanente contingência. Por isso, não é a forma que confere ao objeto artístico a intemporalidade, mas outrossim, de como é feita a passagem ou abertura ao abismo dos possíveis, à experiência.

A arte é gentil ao ponto de nos apoiar, de nos deixar ver, o mundo a desmultiplicar-se permanentemente, em vez de ficarmos atolados num só mundo. E neste sentido, a música diz o que nenhum filósofo pode dizer sobre essa paleta singular dos territórios do humano.

À Filosofia, à Educação, à Cultura interessam-lhes as circunstâncias de um acontecimento – Cage ele próprio é um acontecimento - para poder falar e discernir sobre essa mesma ocorrência. Interessam-lhes analisar os modos de individualização, de construção de pensamento próprio e, ao mesmo tempo, observar os cruzamentos possíveis, os nós a dar ou a abrir, as ressonâncias e causas comuns a escritores, músicos, artistas, pedagogos, cientistas ou filósofos.

O acontecimento cageano, apesar de situado no tempo e numa linha histórica, é a-histórico e trans-histórico, na perspectiva deleuziana. Isto serve para dizer que, mais importante que a sua história, é o devir que o acontecimento gera, que Cage ainda gera, e aí se aloja o nosso *segundo a mais* em 4'34".



De regresso a John Cage, numa espécie de retorno permanente, avistamo-nos com o silêncio. Ei-lo à nossa frente: encontro e desencontro. Coincidência e (des)coincidência. A tensão, o assombro e a perplexidade. O regresso infinito à arte, à filosofia, à educação.

Existir, presumimos, é estar exposto, é habitar uma qualquer tensão. Ao mesmo tempo, o desencontro, o espaço de exceção, sem palavras, o aparecimento de um duplo silêncio – 4’33” versus 4’34”- o dele e o nosso. O deserto, a fissura, o abismo. A rutura, o desmoronamento de todas as formas conceptuais que nos devolvem o mundo. A ausência de forma, a estranheza. A afirmação dum devir em aberto. A ressonância possível numa *comunidade que vem*.

“Há que deixar que os sons sejam” (Cage, 2010, p. 110), diz-nos Cage quando avança com a provocação sobre o desmoronamento dos sistemas musicais convencionais, para levar à asserção sobre a impossibilidade de propor um sistema.

A sua obra apresenta-nos de forma estilhaçada a multiplicidade e a plurivocidade de caminhos. As experiências e estranhezas colocam em jogo múltiplas conceptualizações que fraturam conceitos e significações dos domínios teórico-práticos de semblante subversivo e antissistema.

Esta subversão traz consigo uma visão do mundo, que pressente que é possível abandonar o real fixado para, em *trânsito* e em *porosidades* simultâneas, o poder abrir *a todos os possíveis*.

A estranheza, a desorientação, sussurra-nos Cage, é a fratura fértil da atividade filosófica, da ação educativa. Ao lado de Cage, ao lado de Nietzsche e ao lado do fim e do princípio.

Cage dá-nos força para pensar que é possível *reiniciar o sentido do mundo* em contínuo devir. Cage convida-nos a carregar no botão da máquina antropológica que nos constitui para podermos fazer *restart*, para nos podermos reiniciar e em permanência. É aí que Hannah Arendt (1998) nos fala de *natalidade* e de *mundo*, e é aí que nós encontramos a alteridade.

A arte e a educação artística abrem-nos, pois, a outras formas de conhecimento que ficam legitimadas por gestos de criação onde a singularidade e a imaginação se sobrepõem à racionalidade discursiva, tendencialmente totalizante e normativa, dando lugar à experimentação, de uma forma intensa, da fruição estética e da liberdade.

Atentemos a Cage (2010), em 1981:

Cada som tem o seu próprio espírito, a sua própria vida. E a essa vida, nada pode ter a pretensão de a repetir. Jamais pode converter-se num exemplo de vida, um exemplo para outra vida. O que vale para os sons, vale também para os homens. E, justamente por isso, os homens não são sons, nem os sons homens. Isto é algo que os músicos não se cansam de olvidar. A minha pedagogia diz que não o podemos esquecer mais. (pp. 102-103)

|| (silere)

A música, a filosofia e a educação artística assim interpeladas, poderão assumir-se enquanto *sistemas abertos*, fundados sobre interações, relacionando circunstâncias e protegendo-se de essencialismos cuja vontade, primeira e última, é sempre a de nos amestrar, para deixarmos claramente de lado a causalidade linear dos fenómenos – o problema de Cage e o nosso foi sempre o da linha reta - e valorizar enfaticamente, num outro patamar de preocupações, as interações e linhas de fuga que levam à transformação dos conceitos já naturalizados e tatuados em nós, tais como espaço, tempo ou conhecimento.

Adorno e Benjamin, no interior dos seus encontros/desencontros confidenciaram-nos que a arte é uma forma de conhecimento e que a filosofia seria um instrumento privilegiado para fazer a arte falar. Acrescentamos que a educação artística tem a tarefa de ampliar o que atrás foi registado.

Se a tarefa da filosofia é a de criar conceitos, à educação artística cabe gerar *encontros livres* com o conhecimento e a experiência. Os conceitos não são generalizações, mas singularidades que devem reagir ao devir do pensamento. Os conceitos estão plenos de força crítica e liberdade e as experiências devem ser, sobretudo, significativas e desobedientes.

|| (silere)

Cage, neste particular, é um acontecimento revolucionário que, artisticamente, gera um *espaço liso* que rompe, distende, fratura, contagia e cria um mundo dilatado de sentidos e empapado de silêncio.

Cage é signo muito para além do que possamos dizer dele.

[...] tento passar de uma atividade a outra sem me recordar muito da anterior. Faço-o para não me sentir inibido, ou seja, bloqueado por um valor, nem escravo de um juízo. Desde logo, raras vezes o consigo. No entanto, isso é a vida poética! A salvação. E também o salto que o precipita a um, e de novo, ponto zero.

(Cage, 2010, p.143)

Se isto não bastasse, e porque sabemos que a preocupação de Cage tinha a ver com as condições de vida do homem contemporâneo deixamo-lo ao lado de Foucault (2002) que, em *As Palavras e as Coisas* nos diz:

A todos os que pretendem ainda falar do homem, do seu reino ou da sua libertação, a todos os que formulam ainda questões sobre o que é o homem na sua essência, a todos os que querem partir dele para ter acesso à verdade [...] não se pode senão opor um riso filosófico – quer dizer, em certa medida, silencioso. (p.380)

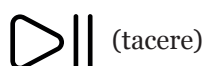
Cage, sabemos disso, sorria e era tendencialmente silencioso.

2.2.15. OS SILÊNCIOS DE CAGE EM PLENO SÉCULO XXI

A música é semelhante à linguagem. Expressões como idioma musical ou entoação musical não são nenhuma metáfora. Mas a música não é linguagem. A sua semelhança com a linguagem indica o caminho para a interioridade, mas também para a imprecisão. Quem toma a música literalmente como linguagem engana-se.

(Adorno, 2000, p. 25)

De que somos feitos? Há quem afirme que já fomos feitos do que comemos.
Houve até quem dissesse que fomos e somos o que vestimos.
Há quem diga que somos o que vemos. E, se fossemos o que ouvimos?
Não tarda nada, e ficamos convencidos que somos seres bio-psico-sociais. Nem mais!
Se imaginarmos este trabalho como ponto de partida para uma reflexão a propósito do silêncio, do som, do caso particular da música e do seu sentido que divididos daí podemos retirar?
Ao abordarmos a importância da audição e do impacto que tem na interpretação que fazemos do mundo, na apreciação crítica que temos de nós mesmos e dos outros, e na criação de cenários para a nossa civilização optamos por nos fixarmos um ponto – Cage – a partir do qual sentimos poder acontecer um outro olhar e um outro ouvir a vestirem o nosso pensamento.
Na verdade, via Cage, queremos afirmar que um modo de vida implica compromisso sério em dar sentido particular às coisas e às atitudes que temos.
Afirmemos que - sem sermos excessivos - ouvir melhor poderá significar estarmos mais atentos ao que nos rodeia.
A História da música contemporânea é bem curiosa, nesta circunstância. Um século depois do seu nascimento ainda suscita animosidade.
Olhemos o caso de outras manifestações artísticas. A pintura e a escultura sofreram e debateram a sua causa. São bem conhecidos os seus mártires.
O cinema expôs, e ainda expõe, os seus escândalos. A literatura e o teatro, os seus párias e os seus *enfants terribles*!



A música contemporânea suscita, muitas vezes, os opositores mais veementes, dentro e fora de portas.
É como se o ouvido fosse o sentido mais reacionário do corpo humano. Até parece que os ouvintes/ auditores se sentem fora da revolução que os atravessa. Então... o que é que se passa?
Parece que tudo tem a ver com as características do ato de ouvir. Por isso, pôr em causa os cânones da escuta é pôr em causa o sujeito, a nossa interioridade. A abstração musical é um domínio apto para simbolizar temas, *aquecer* alegorias, *apaixonar* metáforas... sendo a música uma arte que alimenta os debates mais apaixonados.
Ora, modificar a legitimidade da escuta suscita as questões mais vivas e os protestos

mais agudos. A função tradicional da música, ligada à harmonia e aos cânones habituais da beleza e proporção, está de tal modo ancorada nas nossas consciências que a sua suspensão só pode gerar reações negativas. Por isso, a música contemporânea, desde o seu nascimento, é vista como um atentado à tradição e, naturalmente, é diabolizada.

Se é *natural* vermos a música tradicional conotada com a regularidade moral e física, ao coro angelical e à harmonia das esferas, às pulsações naturais e aos ritmos da vida social, a música do séc. XXI, dispersa e (des)harmónica, aparentemente parece encarnar um projeto negro, maldito e diabólico disposto a enunciar consequências extremas. O que propomos aqui?

Observar as causas positivas que estão na origem do prazer maior que resultará do simples facto de ouvirmos música contemporânea. O que é necessário fazer?

Logo de imediato ouvi-la, em vez de a denegrir ou de a violentar.

O que é que ela nos oferece?

Um novo espaço sonoro que, no contexto das revoluções científica e técnica modernas, dá lugar a novas explorações e a novas reflexões. Os músicos e os compositores dão corpo a um trajeto construindo novos universos, novas paisagens, novos reais sonoros permitindo a criação de sons originais e singulares. A música não é feita para nos embalar as ilusões, ou adocicar o ouvido. É feita para nos fazer compreender o mundo tal como ele é e para nos ajudar a antecipar o que há de vir, através do sentido da audição.

A música não tonal, tal como a geometria não-euclidiana, incita-nos a pensar novas formas, novas ideias e novos pensamentos.

Por agora, fixemo-nos, por instantes, na música. O conjunto dos sons possíveis formam um *continuum* que os instrumentos mais arcaicos não podiam reproduzir. A passagem a instrumentos capazes de engendrar vários sons obriga os músicos a conceber uma organização de altura de sons e a conceber âmbitos específicos para a sua justa manipulação. Avistamos duas ordens de razões: 1) Domínio dos instrumentos tornando-os mais aptos a executar a música imposta. 2) Facilidade em pesquisar e codificar melodias, caracterizando-as em sucessões de intervalos.

Isto levou a que as culturas *organizassem* o *continuum* sonoro segundo critérios específicos.

A escala diatónica maior é uma solução, entre outras possíveis, adotada pela cultura ocidental. Até ao séc. XV a música tendeu a estruturar-se sobre a perceção intervalar. Depois, até ao séc. XX, a música baseou-se em acordes (polifonia e sistema tonal a emergir). Então, dá-se a rutura, visível e audível na tolerância pelos românticos à dissonância.

A partir da 2ª metade do séc. XIX o cromatismo invade o tecido melódico e harmónico e, sem dúvida, a percepção da tonalidade é fortemente perturbada. O fluxo harmónico constitui-se a partir da utilização de acordes particularmente difíceis de *colar* às tonalidades.

Os compositores apaixonam-se por acordes de 5ª aumentada e 7ª diminuta, i.e.: em 1857 o acorde de Tristão (Fa – Si – Re# - Do#) permite-se *mudar* de significado em função do contexto, e há a vontade de valorizar os acordes de *per si* evidenciando o instante e isolando o devir com o regresso a uma conceção menos harmónica e mais linear da música, apoiada em criações puramente melódicas.

Como explicar este movimento? Não se trata de anular citações ou reconstituições de uma música do passado. Trata-se da criação de processos originais que se suportam a partir da decomposição do sistema tonal e da construção progressiva de sons, ação solidária com os acontecimentos sociais, científicos e técnicos da sua época.

A mudança do séc. XIX para o séc. XX corresponde a um período de enorme mutação. O Romantismo musical abre a porta a um novo imaginário. Há uma imensa revolução intelectual que tem como apogeu a teoria da relatividade de Einstein. Há uma nova representação do espaço e do tempo que, por si, forma uma corrente particular que se faz representar no complexo *matéria-espaço-tempo-energia*.

Passamos a interessar-nos por um sistema de forças que rompe com a representação tradicional da música. Entre outras razões que precipitam o fim do sistema tonal e a encenação de novas formas musicais encontramos a ligação à música não-ocidental, a manipulação de processos eletrónicos e o recurso a escalas infra tonais. Ficam assim reunidas as condições para expandir consideravelmente o espaço sonoro. E, com essa extensão, destacamos, em síntese, três de outras revoluções musicais postas em cena pelo contemporâneo:

- O Dodecafonismo Schoenbergiano;
- O serialismo integral de Olivier Messian e de Pierre Boulez e
- O caso Cage e o da liberdade sonora (silêncio, acaso, indeterminação, *happening*, eletrónica, ...).

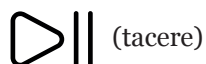
Daí ao panteísmo sonoro a viagem torna-se imparável e quase sem limites. A noção de limite designa um confim, uma *finis terrae*.

Limite significa, ao mesmo tempo, lugar de discernimento. A haver uma obra quebra-limites ela será 4'33" de John Cage inspirada em Rauschenberg e em Malevich. Cage especifica a complexidade estrutural da sua obra em três movimentos:

TACET 33”

TACET 2’40”

TACET 1’ 20”



Do que não se pode falar, devemos nos calar. A obra tem significado artístico e até pedagógico. Mais do que a negação de toda a obra, o gesto criador de Cage permite a inclusão do ruído no universo musical. 4’33” redefine o que deve entender-se por música. Embora querendo evitar rotular 4’33” deixamo-nos enredar por aquilo que a consome: um exercício neodadaísta, digamos assim, bem-humorado ao questionar a diferença entre autor/ intérprete, ao ir em busca de uma outra noção de obra de arte, ao anular ou mesmo estabelecer uma outra relação sujeito-objeto dentro do processo estético-musical e ao produzir modos de interpretação que acolhem a indistinção entre som musical e ruído.

Até aqui toda a música ocidental estava subordinada ao tempo e ao espaço, movimentando-se a partir de um sincronismo harmónico e sintático. Cage apela à ideia de que *música é uma manifestação de eventos sonoros*. A música é, para ele, algo bem mais radical que uma disposição de acordes, ou de um exercício polifónico. Há algo de mais essencial e elementar na música.

Algo que não pode ser substituído nem eliminado se se quer descobrir os elementos básicos do facto musical, à maneira do ponto e da linha sobre um plano, na reflexão de Kandinsky, ou da relação ator-espectador do manifesto de um possível teatro pobre, reduzido às suas formas mínimas, como o que formulou Grotowsky.

Em música, o mínimo é, também, o máximo: eis o acontecimento sonoro, eis o happening, um evento que não admite distinção entre som e ruído, ou a discriminação de certos e determinados sons.

Frente a princípios harmónicos, rítmicos e melódicos aparece o universo, o infinito – caótico e desorganizado – território do som selvagem.

A música regressa à sua essência mínima e livra-se da aparência fulgurante que compõe a cena musical ocidental.

Em Cage, a música procura o tempo, a duração, exibindo-se através de um encadeamento de eventos e peripécias sonoras.

E, por debaixo da palavra silêncio, escondem-se infinitudes de *pequenas percepções* que importa emancipar. Reforça-se aqui o anúncio da invenção do happening, anuncia-se a indeterminação e aposta-se na relação de colaboração com as outras artes em que deve estar sempre presente a singularidade diferenciada, através do acaso gerador de necessidades rigorosas e imprescindíveis nas suas manifestações. Panteísmo sonoro? Claro. Todos os objetos possuem som.

É, pois, preciso emancipar essa música interior que todos estes objetos possuem.

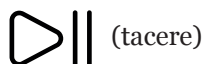
|| (silere)

E não deve haver lugar para privilégios e nem para hierarquias especiais. O imperativo do silêncio é, em Cage, expressão de uma dedicação a uma absoluta atenção a dar à sonosfera envolvente numa espécie de sacrifício voluntário reativo à positividade do contemporâneo.

Cage declara o fim da sala convencional de concertos e abandona a música prescrita como extensão da subjetividade humana e como gestora da nossa esfera sentimental. Cage promove um *panteísmo sonoro* em que som, ruído e silêncio recuperam a sua irmandade perdida.

Isto é causador de uma entropia que se constitui como uma *poética do silêncio* que esconde dentro de si origens e motivações várias. Exemplo disso é a resistência à racionalidade pura e a busca do irrepresentável que estão por trás de uma possível genealogia do silêncio moderno. Outro exemplo está na busca de outras linguagens e no abandono, pelo seu esgotamento, da linguagem culturalmente vinculada à burguesia. Uma outra origem está no silêncio niilista, ou melhor, no silêncio causado pela impossibilidade de encontrar e validar uma qualquer essência ou verdade sempiterna. É nesse silêncio que se vai apoiar a abertura oferecida pelo dadaísmo quando questiona os limites, as fronteiras, da arte através de uma forte tomada de consciência face à arbitrariedade das normatividades vigentes.

É nosso entender que Cage patenteia também, via silêncio, uma crítica à vida moderna e à consequente *perda da experiência*. Este é um dos contatos entre o pensamento de Cage e de Adorno a que vale a pena estarmos atentos.



Se é verdade que Walter Benjamin já tinha aludido a tal perda, em *Experiência e Pobreza* (1933), essa saturação da vida moderna, quer pelo horror, quer pela progressiva substituição da experiência por algo vazio e veloz, levou ao nascimento do famoso *paradigma Bartleby* de Enrique Vila-Matas (1948 -) em que a cartografia do silêncio – o deixar de dizer, o calar-se - poderia ter tido um encontro feliz com Cage.

Ensaíamos com Cage um vínculo reflexivo com a própria música. Julia Robinson (citada em Plasencia, 2009) faz-nos uma observação dupla sobre 4'33": - ao mesmo tempo que é um meta-discurso catalisador sobre o que é a música e a arte, também se expõe enquanto experiência estética no sentido em que reconfigura a experiência da escuta e da percepção.

Ao pensamento prévio sobre o silêncio engendrado pelo compositor soma-se agora a experiência auditiva do recetor onde o acaso agita a sua presença e o torna próximo do conceito benjaminiano de *Jetztzeit*, da noção de *agora*, que transforma tempo em conhecimento, o que faz com que o *cronos dê lugar ao kairós*.

O *tempo vazio* do relógio torna-se agora um *tempo prenhe* de oportunidades para os ganhos próprios da consciência humana.

Isto por si só bastaria para poder desenhar uma hipótese política a ser ensaiada em Cage: um compromisso com a resistência ao anquilosamento da sociedade contemporânea e com a reconfiguração em permanência da arte sonora.

Ao lado de Cage, outros desterritorializadores da arte sonora foram povoando o universo musical e foram antecipando – como se de sismógrafos se tratassem – o advento de outros numa cadência sem precedentes.

Registam-se aqui, acidentalmente, alguns desses companheiros de estrada:

Edgar Varèse(1883 - 1965) no dealbar da música eletrónica; Morton Feldman (1926 - 1987) na procura de agenciamentos composicionais desprovidos de sintaxe; Pierre Schaeffer (1910 - 1995) e Pierre Henry (1927 - 2017) na turbulência da música concreta; Karlheinz Stockhausen(1928 - 2007) na dilatação dos fluxos sonoros; La Monte Young(1935 -), Terry Riley (1935 -), Tony Conrad (1940 - 2016), Philip Glass (1937 -), Steve Reich(1936 -) e Pauline Oliveros (1932 - 2016) na elevação da criação musical a um plano de imanência com a música minimal; Bernhard Gunter

(1957-) e Richard Chartier(1971-) na criação de eventos sonoros microscópicos que ganham vida num tecido musical silencioso; Merzbow na isenção da forma musical a favor de fluxos sonoros caracterizados pelo *noise*, ou de todos aqueles que apostam na criação de enxames de partículas sonoras.

|| (silere)

Estas singularidades da criação musical contemporânea só desvelam uma parte de um corpo musical, deleuzianamente *sem* órgãos, que se move quase impercetivelmente, garantindo a existência de uma miríade de experiências sonoro-musicais envoltas num silêncio recheado de explorações e de indeterminações.

John Cage, tal como Orfeu, saiu em busca de lugares silenciosos e não encontrou nenhum. As sibilas disseram a Orfeu que o silêncio não existe, e Cage trouxe da sala anecoica que visitou, a certeza de que o silêncio a existir só poderia ser aquela atenção *profunda* que o homem dá quando quer dar azo a que o *mundo fale*.

Ambos sorveram os sons e os ruídos do planeta e só depois tiveram a oportunidade de os soltar, de os devolver, envolvendo-nos com eles. Ainda hoje se ouvem quando temos o privilégio de viver a impossibilidade de ouvir 4'33".

Estamos em crer que é a melodia preferida de Orfeu.

2.3. DO SILÊNCIO À INDETERMINAÇÃO

Chance comes here to give us the unknown.

(Cage citado em Nattiez, 1993, p. 17)

Artists talk a lot about freedom. So, recalling the expression “free as a bird”, Morton Feldman went to a park one day and spent some time watching our feathered friends. When he came back, he said, “You Know? They’re not free: they’re fighting over bits of food

(Cage, 1962, p. 265)

Do silêncio à indeterminação

Ao darmos vez e voz a John Cage procuramos construções que apontem para um entendimento múltiplo do silêncio cageano e pós-cageano associando-lhe valores que sublinham várias possibilidades de compreensão, i. e:

- Silêncio - atenção: o que faz notar, focar e esclarecer o que permaneceria ignorado pelo excesso de estimulação;
- Silêncio - alienação: o que permite ao criador o pensamento virgem, não-condicionado;
- Silêncio - revolução: o que permite a negação das grelhas do pensamento vigente.

Desta ação em que John Cage coloca a si próprio o exercício da sua própria suspensão, do seu silêncio o que daí resulta?

Presumimos, agora, que esta partitura sobre o silêncio resulta de um pensamento envolto numa ideia: a de pensar e sentir o mundo através do ouvido, perspetivar a apropriação do tesouro cultural que os homens conseguiram erigir através dele e fazer o elogio desse silêncio – dessa atenção profunda – que nos permite (re)interpretar e (re)construir o mundo.

Torna-se claro que, sendo assim, 4’33” remete-nos para a ideia do desmoronamento das hierarquias nas representações sonoras expostas nas manifestações culturais existentes e nos aproxima da vontade de estimular o acaso, a indeterminação, o jogo, a irracionalidade e direciona-nos para a utopia do não-modelo.

É como se Cage nos colocasse a questão de sabermos quão expressivo, declarativo

e imaginativo o homem pode ser. E isso, em abono da verdade, constitui um verdadeiro alerta para o desperdício que significa apostar tão pouco nas capacidades que todos possuímos – a de escutar, de interpretar e de inventar – e, sem as quais, se tornaria quase impossível a construção de uma qualquer tradição, ou cultura.

4'33" – silêncio enquanto pré-condição para todas as possibilidades de ouvir – tornou-se a tela branca de Rauschenberg enquanto condição para todas as possibilidades de ver, manifestou-se nas paredes de vidro de Mies van der Rohe enquanto possibilidade de observar o mundo e presta culto às múltiplas possibilidades de exercitarmos os sentidos e excitarmos pensamentos.

Esse organismo musical vivo que constitui 4'33" afirma-nos que, da sua compreensão, poderemos constatar o silêncio como uma necessidade ontológica para o ato de criação. Ora, esta verificação põe-nos a imaginar um silêncio prenhe de indeterminações sonoras e promotor de iniciativas que desembocam em algo não determinado e não claro quanto à forma, à extensão, ao tamanho, ao número, à natureza. Algo profundamente ambíguo, incerto, irresoluto, indistinto.

Estamos em crer que, para Cage, o som e o silêncio são ontologicamente múltiplos virtuais em *aberto*. Isso leva-o a perseguir a indeterminação dado que esta poderá eliminar quaisquer hipóteses de subjetividades que impeçam uma qualquer manifestação sonora de existir de *per se*.

Sem querer, a não-intencionalidade ganha terreno no exercício pleno das possíveis interpretações. Melhor, a não-intencionalidade torna-se, ela própria, o motor para a interpretação.

Em sintonia com o pensamento artístico da sua época, Cage anuncia em 4'33" que os autores podem agora deixar de ser os demiurgos autocráticos de que têm vindo a ser protagonistas e permite-lhes serem, de uma maneira mais aberta, genuínos instigadores.

É este questionamento de que a música nova estaria à espera, perguntamos nós? Sabemos que a música contemporânea, a arte contemporânea, necessita de tempo para ir em busca dos seus próprios caminhos.

Estamos certos que Cage iniciou um novo caminho. A seu tempo, indeterminadamente, e rumo, possivelmente ao ainda não conhecido.

Passados estes anos sobre a primeira apresentação de 4'33" ainda somos capazes de a imaginar fresca e de saúde, e a reivindicar-nos atenção redobrada pelo facto de vivermos um *tempo de seca*, Deleuze *dixit*, a cilindrar o que fazemos e o que somos. É este, pois, o caminho de Cage. O caminho a partir do qual questiona a própria natureza da música.

Talvez por isso possamos dizer que, num primeiro contacto, esta obra – pela sua indeterminação – nos deixa sem palavras e constitui-se como uma *fratura*.

A 29 de Agosto de 1952 em Woodstock, Black Mountain, NY, David Tudor, o intérprete infatigável de Cage interpreta 4'33". Os espectadores esperavam ouvir música escrita, acabada e, surpreendentemente, é-lhes proposto escutar o mundo, em silêncio. Se lá tivesse estado Hal Foster, teria dito – especulação nossa - que tinha chegado o tempo para o *retorno do real*.

A música, a partir desse dia passou a ser uma outra coisa. Algo repleto de indeterminação e, espantemo-nos, sempre nova. A cada audição, uma nova escuta, uma outra ainda e atrás de ainda uma outra indeterminação.

Talvez seja essa marca, a da indeterminação, que anuncia que a música está novamente na frente, na vanguarda.

4'33" anuncia o grau zero da música à lupa da tradição e proclama o grau mais elevado – o infinito - para toda a contemporaneidade musical.

E, como?

Passando a música a ser palco para o tempo do imprevisível, para o tempo não linear, para o tempo aleatório e indeterminado.

Passando a música a poder viver em coexistência entre o tempo antropológico humano e o tempo cósmico indefinido.

Sendo assim, e porque a indeterminação lá está a assinalar a sua marcha, a música abre-se a outras formas de pensamento, de conhecimento, legitimado por gestos de criação onde a intuição, a imaginação, a autenticidade, a irracionalidade (manifesto sonoro de tempo vertical) se sobrepõem à racionalidade discursiva dos sons (tempo linear).

O silêncio será, nestas circunstâncias, um traço de união e de qualificação mais frequente do que se imagina, e mais fecundo do que se julga. Tem tudo para, abertas as hostilidades por Cage, se tornar num *saber partilhado* sobre o essencial, sobre o que nos aproxima, sobre o que pode ser alicerçado numa comunidade, sobre como poderemos nós sermos alvo de uma reinvenção.

A prerrogativa advém de uma nova iniciação à arte de ouvir numa sociedade dita da comunicação, mas onde existe um claro *deficit* de escuta. Esta só poderá configurar-se como uma ressignificação do silêncio numa clara alusão a um recuo crítico perante a cacofonia do presente, perante o frenesim das palavras e do sonoro-musical que nos aprisiona.

O silêncio cageano insiste na ideia de uma escuta enquanto resistência, enquanto descontinuidade relativa ao mundo real “aparente”, enquanto alheamento a essa descomunal enxurrada de sons evidentes provindos da telenovelização e da globalização.

A escuta deste silêncio constitui-se como uma cesura, como um corte simbólico, como um êxodo e uma deslocação.

Cage vem dizer-nos, é esse o seu sorriso silenciosamente filosófico, que somos alfabetos face ao silêncio. Esta constatação é um dos motivos que nos levaram a questionar o porquê da sua ausência entre nós.

2.4. DO SILÊNCIO DO HOMO MUSICALIS

A natureza produz semelhanças.

(Benjamin, 1992, p. 56)

Segundo Walter Benjamin (1992), os homens possuem a mais elevada capacidade de produzir semelhanças. Seguindo este fino traço do seu pensamento, esta sua asunção consente levar-nos a acreditar que os homens, no uso pleno das suas faculdades, tenham sempre feito do ato mimético condição *sine qua non* para assinalar e assegurar a sua marcha no tempo, nos seus comportamentos e nas suas ações.

Esta constatação permite-nos questionar se, o que outrora permaneceu e foi dominado pela robusta *lei da semelhança*, hoje, essa obrigatoriedade se mantém vigente? Ou, melhorando o argumentário: será que, doutra forma, esta reverência à mimese não foi ela própria mudando de aspeto face aos ventos e às circunstâncias da história? E, se assim é, de transformação em transformação, será que poderemos assistir algum dia à sua extinção?

Não é difícil imaginar uma reação negativa a tal questão.

Antes pelo contrário, basta sentirmos a presença da semelhança nos nossos tiques comportamentais e mecânicos, na imitação vezes sem conta das rotinas diárias, no modo de fazer o culto, na exibição do corpo na dança, no refrão da canção, nas formas musicais, na abordagem da língua que usamos, para podermos afirmar que a imitação convive e respira, permanentemente, na integração do homem no mundo.

Mas, se a supusermos cúmplice da indústria cultural atingindo proporções devastadoras para o eu e o seu imaginário, poderemos aceitar a sua magnificente presença entre nós sem a questionarmos, sem a rodearmos de ratoeiras e estratégias capazes de sustentar o seu abuso?

Se conseguirmos imaginar, com alguma facilidade, os primeiros homens a *lerem* o mundo, no momento imediatamente anterior à existência emergente das línguas, através dos sinais que as estrelas lhes suscitam no céu, ou a auscultarem o futuro através das vísceras dos animais, ou exaltando os seus ânimos através do corpo dançável e do poder dos sons extraídos dos primeiros instrumentos, será (im)possível vê-los a congeminar singularidades/pluralidades nos seus dizeres sobre o mundo, a partir da improvisação, da acaso e da indeterminação?

Se, com a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp e 4'33" (1952) John Cage assistimos à destruição do cânone, será possível afirmar e ver as artes como a mentira magistral capaz de fornecer aos homens pernas para andar na sua caminhada darwinamente evolutiva?

Ocorre-nos, de momento, constatarmos que a dimensão reflexiva que a educação artística nos pode oferecer, nos permite construirmos conhecimento e pensamento para sermos solidários com a dita marcha. Improvisada, aleatória e indeterminada. Darwin fala-nos da transformação do *Homo Sapiens* como espécie distinta de outros homínídeos, a partir dos grandes símios, como sendo um processo advindo das modificações genéticas resultantes da seleção natural, da seleção sexual e, espantemo-nos, todo ele fundado em efeitos aleatórios.

Será este efeito aleatório, perpetrado pela natureza, dotado de improvisação e indeterminação suficientes para nos colocar *abertamente* perante o mundo?

Se assim é, por que motivo a apofenia - esse enredo comportamental humano – se expressa tão convincentemente de entre os tiques comportamentais dos homens?

Será a apofenia um fator de equilíbrio entre o certo e o *incerto*? Entre a determinação e a *indeterminação*? Entre o acaso e a necessidade?

Vejam os:

A apofenia, característica e capacidade humana em encontrar *padrões com significado*, ou *relações com significado*, quando apetrechada de intencionalidade leva os homens, perante a incerteza ou o não-controle, a encontrarem ilusoriamente âncoras e padrões de segurança.

Digamos que a apofenia providencia um suporte à *aversão à perda*, enquanto mecanismo psicológico e comportamental evolutivo, dotando os homens de resistência suficiente para estarem à altura dos desafios e enfrentarem quaisquer danos, ou assaltos, à sua sobrevivência.

Esse tópico assume-se aqui de importância capital por nos permitir observar a capacidade comum que todos os humanos têm de auto resolução de problemas e para dar nota sobre a criação de uma cultura de base produtora e transmissora de conhecimentos.

Assim, os homens – enquanto animais culturais – geram um vasto campo de informação, de memória e de transmissão de informação capaz de satisfazer as suas necessidades básicas e, marca indelével da sua existência, de produzir um dos seus maiores feitos: a cultura humana.

Esta particularidade, comum a todas as sociedades humanas, manifesta-se diversa e capaz de mudar de aspeto face às diferentes maneiras de os homens reagirem às questões comuns e incomuns que lhe são proporcionadas.

Esta construção humana, praticada por todos quantos se relacionam e comunicam mutuamente, faz uso de processos de comunicação, i.e., linguagem, e da propagação/publicitação de rituais e de normas capazes de produzirem usos e costumes.

No meio de todo este arsenal comunicativo, a *proto linguagem* humana ter-se-á

manifestado em diferentes dimensões e, entre elas, a proto música assume um papel destacado na vontade humana em expressar os seus desejos, pulsões e emoções.

Estamos em crer que, na sua longa caminhada evolutiva, os homens souberam fazer uso disso mesmo induzindo emoções e partilhando intenções à medida que o seu engenho aguçava o improviso, o acaso e a indeterminação.

Ao fixarmo-nos no epíteto engendrado – *Homo Musicalis* – remetemo-nos à designação de uma fase compreendida entre os homens anatomicamente modernos (aproximadamente 200 mil anos atrás), e da sua domesticação agrícola (aproximadamente 10 mil anos atrás), até aos dias que correm.

Porque nos interessa invocar e colocar Darwin neste contexto particular do *Homo Musicalis*?

Para reivindicar um campo de discussão onde nos interrogaremos, confiantemente, sobre a disponibilidade, ou da não disponibilidade, dos homens se afirmarem, na sua caminhada, próximos da conjectura que pode ser proporcionada pelos conceitos atrás mencionados.

A presença de Darwin na nossa teia de observações e suposições dá-nos força na medida em que as ideias sobre um mundo a funcionar sem plano prévio, sobre os homens enquanto produto da circunstância e do acaso, sobre a ideia de um projeto de vida não planificado, apoiam, por assim dizer, a perspectiva de que a criação implica variação, acaso e indeterminação.

O próprio conceito de evolução, que da sua tese emerge, abalou a nossa conceção do mundo, do pensamento e, obviamente, da ideia que temos dos homens e do seu lugar na história.

Se, por um lado, o seu ceticismo face à tarefa impossível de planificar a história das ações humanas nos deixa desarmados, também é verdade que a coabitação e a cocriação com o acaso e a indeterminação colocam nos homens o ónus da responsabilidade de saberem conviver bem com a surpresa.

O que nos apraz registar é o abalo produzido, em forma de contra dispositivo, face à ideia normativa de uma história dos homens a ser feita e prevista teleologicamente e sustentada numa lógica puramente logocêntrica.

No balanço sobre o custo-benefício da evolução humana seria dramático o uso de uma conta-corrente que banalizasse e ostracizasse o improvável, ficando só a ser parametrizado, e porque dá mais jeito às contas que fazemos, o provável, o expectável e o previsto.

Estamos em crer que o *Homo Musicalis* que queremos ver neste retrato se compõe exatamente, e bem melhor, a partir dessa oscilação entre o permanente e o impermanente, entre o estável e o instável, entre o previsível e o imprevisível, entre o fechado e o aberto.

O que daí resulta será sempre caso para não denegrir a indeterminação e de a adjetivar como fonte de todos os males. Esse é o discurso dominante da cultura ocidental pleno de homocentricidade, e que é conveniente criticar.

É necessário produzir momentos assimétricos que desconstruam, tal como Derrida (1962) sugere, o sentido e a ordenação simbólica da nossa cultura.

Digamos que a indeterminação pode e deve criar a hipótese de construir um arraial epistemológico e reflexivo preparado para inverter o poder instituído e constituir-se como um contrapoder face aos instrumentos subtis de repressão – i.e., currículos, programas, metodologias – que Foucault e Derrida tão bem souberam retratar.

O que poderá evidenciar-se como subversivo neste *Homo Musicalis*, na sua demanda pela indeterminação?

No seu livro *A expressão das emoções no Homem e nos animais*, Darwin (2000) demonstra-nos que a emoção é um estado primitivo e, como tal, intrínseco à natureza primeira dos homens.

Parece-nos que, apesar de tudo o que observou, o seu pensamento ainda se mantém prisioneiro do discurso do *logos* impondo a supremacia da razão e relegando a emoção para o miolo do *pathos*.

Ou será que, apenas nos deixa perante o desafio de conviver entre o *pathos* e o *logos*?

Esta hesitação torna-se ainda mais aliciante se a ela adicionarmos – o tal campo de batalha – o desconhecido, expondo as nossas singularidades, sem rede e em *aberto*.

O que nos inquieta, ou sobressalta, neste *Homo Musicalis*?

Darwin diz-nos, em voz alta, que a natureza humana possui uma história e uma pré-história marcada de acasos e de acidentes que nos colocam hoje na posição privilegiada de podermos evoluir para cenários novos e desconhecidos.

Seria uma pena desembaraçarmo-nos dessa demanda ficando apertados e maniáticos por discursos, venham eles donde vierem, promotores de uma vertigem que só nos torna mais apequenados.

Ouvimos Darwin, na sua *Origem do Homem e a seleção sexual*, a brindar-nos com a sua visão, no mínimo curiosa sobre os primórdios da música.

Diz-nos que, pela sua exuberância, esta parece corresponder ao resultado de rituais de acasalamento e, por razões óbvias, ser parceira da emoção humana e do seu processo de seleção sexual.

Numa outra observação curiosa remete a música para a conexão ancestral com a linguagem e aí, Darwin faz sustentar a ideia de que os sons musicais constituíram um dos suportes para a evolução da linguagem.

Este interesse devotado ao mistério da música faz-nos acreditar que é possível afirmar que ela nos remete, desde o nosso dealbar civilizacional, para uma con-

catenação de atrações, adaptações e preferências postas rizomaticamente em rede. Talvez esta constatação nos ajude a dar mais força à ideia de que quando congelamos, ou nela – a Música – expomos o nosso olhar pedagógico, podemos acomodar a ideia de que quando a fazemos (ouvindo-a, interpretando-a, inventando-a), algo de muito ancestral nos precede e, por isso mesmo, algo de familiar e, ao mesmo tempo, não familiar passa a habitar o nosso enamoramento face ao desconhecido.

É exatamente isso!

Falarmos sobre, ou propormos o acaso e a indeterminação é criarmos um espaço propositor sobre o qual não sabemos e sobre o que ainda não foi dito.

Com esse espaço propositor habilitamo-nos a transmitir a todos (alunos, professores, cidadãos) a cumplicidade necessária para potenciarmos conhecimentos novos e significativos. Possivelmente assim talvez possamos encontrar a nossa *panecástica* e inventar uma espécie de contra dispositivo, um não método em que um ignorante pode apoiar um outro a descobrir aquilo que ambos não sabem.

O imprevisto, o acaso e a indeterminação deram a Jacotot e aos seus estudantes a possibilidade de se emanciparem face à pura e dura realidade da instrução (Rancière, 2002).

Estes conceitos, em termos musicais, só estarão nos bancos da escola e no mundo para nos alertarem de que os métodos, os currículos, os programas podem ser uma ratoeira, em forma de clausura e de fechamento, para o imaginário humano.

Não querendo fazer transparecer a ideia de estarmos só a enfatizar os conceitos atrás mencionados como uma proposta metodológica para as práticas da música em contexto escolar, temos todo o interesse em difundir a hipótese de erguermos uma problematização em torno da emancipação à rotina e à firme oposição à normatividade e à regra.

O que aqui expomos não é mais do que um convite para que a educação artística pisque os olhos a Darwin, o finte pela esquerda baixa no que diz respeito ao seu pensamento de pendor biologista, e com ele dance aberta e livremente ao som de uma música indeterminada, não-linear e de contacto livre com as demais formas de criação.

Ao som de uma qualquer música que se oponha à música sedativa e funcional, exatamente por nesta se ouvir sempre “apenas o que ajuda a não ouvir o mundo e a alteridade” (Sloterdijk, 2008, p. 179).

Razões e emoções empaticamente atadas apontam indeterminadamente para o que somos – ouçamos as vozes de Agamben, Barthes, Rancière – e que estas assistem, deliciosas, ao aplauso das conjeturas e teorema de Von Foerster quando, em 1976, sugeriu e provou que quanto mais trivial, ou banal, é o comportamento individual

humano, mais fraca é a sua influência no comportamento global (Atlan, 1991, p.26). Ora, nos espaços educativos, a improvisação, o acaso e a indeterminação mais não farão do que insuflar incertezas, complexidades e indefinições, permitindo assim a possibilidade de perspetivar outras configurações da razão e com elas abandonar o desenho simples e claro de um só perfil de um ser humano a ser idealizado e alimentado pelas diferentes formas de governação.

É como se estes conceitos chegassem ao terreno da educação e do sensível e desejassem negociar, ou propor, uma transgressão mútua e intolerável.

Ousemos pegar agora em Roland Barthes (2009) para rematar o nosso olhar sobre o *Homo Musicalis*. Expliquemo-nos:

A designação *câmara lúcida* é daquelas que só confia na possibilidade de fazermos *fotografias pensativas*. Tem origem na *camera obscura*, descoberta pelos pintores que inventaram a fotografia enriquecendo-a com um enquadramento e uma ótica.

Se transformarmos ótica em panótico, temos pela frente Bentham (citado em Tadeu, 2000) e o nosso olhar sobre o *Homo Musicalis*. De seguida, se traduzirmos enquadramento por Darwin – aqui destituído dos seus tiques biólogos – aí encontramos a contextualização que tão bem faz ao *Homo Musicalis* que, no seu caminhar, se vê solidário com o autor da *Origem das espécies*.

Finalmente, se imaginarmos a *câmara lúcida* como uma possibilidade de interpretarmos o(s) mundo(s) que temos pela frente, encontramos em Barthes o sossego imprescindível para fazermos memória futura do que pensamos. Talvez porque a fotografia seja rude e crua, como Barthes nos propõe, interessa-nos aqui dar conta de como desejamos retratar hoje o *Homo Musicalis*.

Através desta *câmara*, cujas lentes foram configuradas e trabalhadas pelo improviso, pelo acaso e pela indeterminação, o que vemos pela frente?

O desejo de uma fotografia inclassificável quando, pelo que toca ao *Homo Musicalis*, o vemos atolado em objetos e cenários profusamente desordenados, mas perfeitamente capaz de gestos animados e temerários.

O que vemos, então, é uma fotografia repleta de aventuras. É isso!

O seu *studium*, conceito dispendioso a Barthes, é composto pelas aporias metodológicas já observadas anteriormente e pela atitude nostálgica do *Homo Musicalis* a ouvir, a interpretar e a inventar sons.

O seu *punctum*, essa pequena picada bartheana, é o do olhar pensante e sincero do *Homo Musicalis* face ao que deve consistir a sua pose.

Prenuncia-se aqui uma qualquer-coisa que não permite que a fotografia revelada se evidencie comum e indiferente.

Com Barthes, com o seu *studium* e o seu *punctum* a operar, podemos – assim o sentimos – ver melhor, ou compor melhor o nosso olhar.

É como se tivéssemos conquistado um *outro saber* capaz de nos ajudar a ver a exata importância da improvisação, do acaso e da indeterminação na construção do *Homo Musicalis*. Pois certos ficamos de que, quanto mais falamos desta tripla manifestação – **Improvisação** enquanto possibilidade de descobrir e inventar outros relacionamentos com objetos, ideias ou idiomas; **acaso** enquanto ratoeira promotora de distanciamentos e osmose no jogo do conhecimento entre o sujeito e o objeto, e **indeterminação** enquanto exercício radical de neutralização do eu e de abertura a outras interpretações do mundo - mais nos aproximamos do seu verdadeiro *punctum* ao vermos o *Homo Musicalis*, em pleno Holoceno, a destacar o *aberto* que nele mora.

Percebemos então que a escola e o mundo não podem ficar indiferentes a isto e, outrossim, podem é encontrar na música, nas atividades artísticas e no *Homo Musicalis* um fator de desativação dos seus mecanismos de controle (metas, currículos, fetichização e reificação dos objetos de consumo, regressão do sentido da audição, ...) e, como tal, reagir contra a náusea e a rotina a que têm vindo a ser sujeitos.

A improvisação, o acaso e a indeterminação bem podem levar a cabo esse ato de profanação agambeniano (Agamben, 2006), não querendo ser apenas um contra dispositivo face ao que está regulamentado, e irromper no nosso quotidiano fazendo apelo ao *studium* ou cenário que desejamos ver na composição do retrato do *Homo Musicalis*.

Um *studium* propositor em que o *Homo Musicalis*:

- Se move entre o som elementar e o som elaborado;
- Joga entre o corpo que reage e o pensamento que age;
- Vem do grupo e chega ao *estar consigo mesmo*, à sua singularidade;
- Primeiro explora e depois escolhe;
- Primeiro faz tudo e depois especializa-se;

E de um *punctum* emergente em que o *Homo Musicalis*, sempre ele, afirma e cultiva:

- O som elementar como alvo de escuta;
- O corpo que reage como meio de escuta;
- O grupo como espaço de troca;

e quando, *a fortiori*, adiciona ou mistura aquela tripla manifestação atrás descrita enquanto estrutura constituinte da mecânica da vida do *Homo Musicalis*.

Ora, se “reconhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo” (Barthes, 2009, p.36) e se “o *punctum* é aquilo que me fere” (Barthes, 2009, p.51) podemos, nesta fotografia, afirmar o interesse em remeter os homens para a emancipação da sua linguagem materna ao dignificar o desiderato da improvisação, do acaso e da indeterminação enquanto terreno não-amigável à determinação, jogando até a favor do desaprender, e do voltar a desaprender.

É nesta excitação fotográfica agora visível em dois movimentos (a constituição de um pensamento próprio – a sua língua materna – e a sua difusão no terreno contemporâneo árido em poéticas da receção) que podemos adicionar ao álbum da dialética adorniana.

Parafraseando Fernando José Pereira, que neste caso observa o homem contemporâneo pela batuta de Mario Perniola (do sentir), diremos que resta ao *Homo Musicalis* evidenciar-se impermanente, instável, imprevisível e adaptável. (Pereira, 2015).

Por aí, e dialeticamente, poderemos construir um território favorável ao acaso, ao imprevisto e à indeterminação que nos permita relacionarmo-nos com os materiais sonoros sem constrangimentos e sem classificações abusivas quanto à natureza da música, e do silêncio que a ensombra.

O que não desejamos é adicionar à fotografia que agora fizemos, representações metodológicas demasiado comprometidas com o que é mecânico e superficial, quando já sabemos que, no seu caminhar evolutivo, o *Homo Musicalis* tende a apofenizar. E isso, como sabemos, não dá jeito a quem se preocupa com a incompletude de que somos feitos.

A câmara lúcida bartheana pode aqui aproximar-se de um questionamento:

Temos nós condições para pôr em cena a improvisação, o acaso e a indeterminação? Em que contextos da educação artística? E em que escola? Com que professores? Com que artistas? Com que alunos?

O que nos parece útil é criar com eles uma tensão, um hiato que interrompa as narrativas tão omnipresentes da salvação, da hipervelocidade dos dias que correm, do enriquecimento de competências transversais, do condicionamento estético, da excecionalidade ou da genialidade quando trabalhamos em contextos de educação artística.

Pela sua natureza, podem ou não, o acaso e a indeterminação colocar problemas aos métodos e currículos estabelecidos?

E, se os imaginássemos como uma *experiência metonímica* a partir da qual podemos repensar a educação, a arte e o artístico, a escola e o que somos?

Muito afastados da ideia de receituário encontramos neles propriedades que nos

podem ajudar a rejeitar retóricas que expandam a ideia de arte no mundo e na escola dispositivo fetichizante e amestrador.

Afirmámo-lo porque, não raras vezes, quando entramos numa sala do 1º ciclo do ensino básico português suspeitamos que, por debaixo da letra Z, esteja quase sempre lá desenhada uma zebra, e nunca uma zibelina. Ou, quando vemos um aluno com uma flauta de bisel na mão nos corredores da escola, sofremos logo de uma vertigem auditiva provinda de uma melodia hiperesteticamente esculpida por duendes irlandeses em busca de um qualquer *Titanic* cinematográfico.

Se estamos dispostos a isso, façamos da improvisação, do acaso e da indeterminação um dos ingredientes básicos a pôr a uso em contexto educativo e sociocultural. Até porque o *Homo Musicalis*, que aqui reivindicamos, terá neles alimento suficiente para desafiar quem tem pela frente, refinando em permanente estado de alerta o seu papel de cocriador de poéticas e de sensibilidades.

CAPÍTULO 3 - O SILÊNCIO AO QUADRADO

3. POTENCIAR O SILÊNCIO

A grande invenção dos índios é o silêncio. Os índios sentem-se por ele ob-sidiados. Não se trata de um silêncio passivo, triste, meditativo, mas sim simplesmente de uma ausência de barulho, em todos os atos da vida quotidiana, uma ausência que ao mesmo tempo é uma defesa e um ataque.
(Le Clézio, 1989, p. 29)

Aqui damos conta de um silêncio predisposto a ampliar um qualquer gesto criativo. Observando a espiral de escrita que temos vindo a realizar sobre o silêncio presumimos agora que é chegado o tempo para falarmos sobre o caminho realizado por nós homens, desta feita, entre o determinado e o indeterminado.

De Heráclito a Heidegger, pela via das visões etimológica, hermenêutica, poética e até meditativa sobre o silêncio, damos conta de *algo em comum* que atravessa estes autores.

Tocam no silêncio como quem busca ressonâncias sobre o sentido que este exerce, ou exerceu, sobre as suas vidas.

Ao indagarmos sobre o sentido do silêncio em nós – um primeiro pensamento colocava-o enquanto ator ontológico e um mais recente precipitava-o para a atenção profunda a dar à presença do enigmático sonoro em ambientes educativos - apercebemo-nos das suas diferentes mudanças de sentido. Eis um silêncio polissémico, pois então.

Se é verdade que o podemos imaginar como um espaço primeiro – originário – para a manifestação de um qualquer ser, se é verdade que ainda agora o vemos como possibilidade máxima de justificarmos quem somos, fincamos-nos, por ora, na ideia já expressa anteriormente que este se tem apresentado enquanto *atenção profunda* a dar ao mundo, em particular, ao mundo da música em contexto educativo e, por isso mesmo, construindo um pensamento crítico.

Se regressarmos, na nossa espiral de pensamento, a John Cage, podemos questionar, para o potenciar, a presença do silêncio na sua obra ao perguntarmos quantos Bartlebys poderão coexistir dentro de si. Por causa disso, será Cage um heterónimo de Melville, tal como Bartleby o foi?

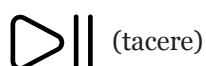
Presumimos que um exercício de escrita sobre o silêncio mereça um intercessor, ou vários intercessores que tenham o mérito de serem fontes inspiradoras, potenciadoras – no nosso caso de Cage até Adorno, passando por muitos outros – de nos incharem de pensamentos singulares.

Esta saga sobre o silêncio deixar-nos-á mais despertos, mais capazes de encontrarmos ideias comuns ao cruzarmos as nossas próprias leituras e darmos conta de uma espécie de obstinado silencioso, de uma conspiração comum sobre o silêncio que esses intercessores construíram (Rimbaud, Artaud, Kafka, Cage, ...) e nos permitem, nos ajudam hoje a ver o mundo como Arendt o viu, o homem como Celan o sentiu e a história como Cioran a perspectivou.

Este silêncio- essa síndrome bartlebyano – vem, sabemos agora, de muito longe.

É um silêncio que existe em busca de uma certa estética do *desconcerto*. Eis uma das suas potências. É um silêncio irónico face ao mundo que se nos apresenta pela frente. Um silêncio que nos apoia em irmos à procura da simplicidade e na singularidade, de aí encontrarmos um modo de nos podermos anunciar, de nos podermos distinguir. De podermos anunciar, o nunca dito e até o não pensado.

Eis a potência de um silêncio que se apresta a afirmar que a música que é feita só para obter um efeito, é uma música condicionada, é uma música subordinada a algo que lhe é exterior.



Estamos, pois, perante um silêncio *detonador*, de um silêncio que exige ao compositor que se predisponha herculeamente a ampliar as fronteiras da invenção humana. De um silêncio que peça à escola que abra as suas janelas, que deixe entrar a brisa renovadora da criação. De um silêncio que exija à educação artística que questione, que diga que *há um problema quando nos propomos dizer que compreender é igualar*. A potência do silêncio está aí quando nos faculta a possibilidade de estancar o olhar e o ouvir contemporâneo a deslizarem para uma espécie de *indiferença em permanência*.

Eis-nos pois perante um silêncio que não se demite, que se inquieta, que nos afirma que podemos estar a padecer de algum tipo de esclerose auditiva que nos reifica, desqualifica e nos faz regredir no amplo exercício de escutar o mundo.

Um silêncio como uma *heráldica do não* face a um mundo adverso a singularidades.

Um silêncio enquanto apoteose sobre e do enigmático sonoro.

Um silêncio a dar continuidade ao mundo e, nesse gesto solidário, permitir a auscultação da complexidade em que o mundo assentou arraiais.

Por isso colocamos a questão: será que, com o silêncio, se tornará mais fácil poder dizer e falar sobre o novo, outros novos, ou outros recomeços?

Será este silêncio uma *atividade provocadora* no sentido em que essas ações com que temos vindo hoje a lidar nos deixam sem palavras, verdadeiros acontecimentos-limite sobre aquilo que somos?

Será esse silêncio *algo* capaz de nos convencer de que há qualquer coisa, haverá sempre qualquer coisa ao virar da esquina que nos obrigue a espantarmo-nos, a enchermo-nos de novas, de outros pensamentos?

O que nos parece é que este silêncio tem uma *ação disruptiva*, eis a potência bartlebyana a advir da sua impotência, que cria um espaço e um tempo propícios ao cultivo de singularidades, tornando uma qualquer pessoa merecedora de respeito *in absentia*.

A potência da impotência deste silêncio pode ser traduzida na sua forma particular de revolta experimentando a colocação metafórica de uma espécie de surdina, de *mute*, adaptada à nossa voz e à nossa vida.

Um silêncio tal, que é capaz de mudar os órgãos do nosso corpo, que é capaz de engendrar novos órgãos, esses sim, fazedores de singularidades.

|| (silere)

Nesta silenciosa potenciação procuramos também a possibilidade de nos relacionarmos com a herança cultural que o sonoro construiu em nosso redor, permitindo com isso darmos conta dos *mapas de saberes* que sobre esse sonoro musical foram sendo realizados.

Esses mapas, verdadeiros atos civilizacionais, criaram narrativas que, pela sua forma de ser e se exporem, se tornaram quadros de referência facilmente gramaticáveis, ocupando lugares hegemônicos que passaram a condicionar o nosso modo de pensar e fazer música.

A nossa cognição musical passou a estruturar-se, então, a partir de um eixo que passou a ver e a ouvir música toda ela assente em protocolos culturais. Tudo estaria muito bem se, ao acedermos a esses protocolos, pudéssemos ficar disponíveis e livres para acedermos a outro tipo de protocolos, a outras formas de imaginar a música. Pelos vistos, não é o caso.

Mas o que aconteceu e acontece é que, por razões de acomodação, de apofenização e até de adiaforização (Bauman, Donskis, 2016) nos deixamos ficar seduzidos e presos à sacralização dos fazedores-autores de referência e nos deixamos manietar por uma fragilidade que logo começa quando somos levados e arrastados, alienados, por essa idealização que passamos a produzir sobre a magnificência dos autores.

Essa alienação, provinda da máquina da idealização, infantiliza o nosso modo de ser a ponto de enfraquecer e estancar a singularidade dos nossos discursos e ações. A potência da impotência do silêncio que aqui expomos é a de confrontar esse dispositivo civilizacional que nos diz o que devemos saber e o que devemos fazer.

Essa sua potência emerge de um trabalho de incitamento contra os bloqueios, contra os receituários, contra as prescrições existentes num mundo contemporâneo que nos deixa permanentemente alheados, não nos dá tempo e interdita-nos o questionamento.

A potência do silêncio assume aqui, na sua nudez própria, a vontade de ser, em permanência, um *estado de alerta*, de ser um pensamento crítico e capaz de rejeitar a *patologização* dos nossos sentidos e do adormecimento do nosso pensamento.

Esta potência do silêncio que aqui reivindicamos alerta-nos para o perigo que significa a música instalar-se em nós para que o poder – seja ele qual for – se infiltre em nós.

Talvez essa potência possa, ao tornar-nos mais fortes, ajudar-nos a viajar do conhecido para o desconhecido, a tornar-nos especialistas resilientes e a indeterminadamente podermos aceder a pensamentos sobre o que ainda não se sabe, ou foi realizado.

Ao vivermos uma vida contrarrelógio damos poucas oportunidades a nós próprios de convivermos dignamente connosco. Daí um silêncio potencialmente como um *ato político de responsabilidade humana*. Assumimos essa despesa neste trabalho por sabermos que, via Vergílio Ferreira, *a voz do silêncio é uma voz prevenida* e porque entendemos que para compreendermos os homens torna-se necessário compreendê-los na sua relação com o mundo.

Tentarmos compreendermos os homens que fazem cultura e que a manifestam num *mundo repleto de simulações*, como Jean Baudrillard (1991) pôs a questão, é também darmos conta do quão fácil é perdermos a nossa vez, a nossa causa, a nossa assinatura.

A potência do silêncio pode manifestar-se exatamente aí: *algo* intersticialmente *subversivo*.

E que tal fazer do silêncio, tal como Adorno (2015) o faz sobre a arte, uma *categoria negativa* necessária à crítica do mundo tal como ele está, como ele é?

Expor o silêncio tal como *o aprender de um ofício* – demos conta disso na construção do acordeão de papel – *sobre a arte dos sons* para conhecer as propriedades da matéria sonora, para elaborar um novo repertório de gestos, para criar uma atmosfera de trabalho de criação e de cocriação propícia à transformação.

Uma potência silenciosa cujos elementos integradores sejam a *atenção* profunda, o *enfase* preciso, a *paciência* e a *demora* infinita, o *exercício* permanente e que deles resulte uma experiência pessoal demorada sobre o *deslocamento* do que somos.

Um silêncio potencialmente idêntico a uma experiência onde se cultiva a plenitude da atenção, onde possamos escutar e saborear a pele sensível do mundo.

Um silêncio como um procedimento dirigido a reparar nos sons, nos ruídos, nas cores, nas formas das coisas e capturá-los para depois os trabalhar, os selecionar seguindo uma disciplina muito peculiar capaz de eliminar aquilo que é indigno, pela exaustão criada no corpo e no pensamento humanos.

Diríamos que a potência do silêncio se expõe aqui como um *dispositivo atencional* promotor de modulações, de atitudes e procedimentos que nos colocam *artesanamente* a viver num mundo repleto de pós-industrializações.

Este silêncio, assim visto, não só é disruptivo como se manifesta subversivo por desejar, por querer trabalhar sobre algo que não é sedutor e não é do interesse dominante. Admitimos, pois, estar presentes perante um silêncio que, pela sua polissemia, provoca questionamentos sobre o que fazemos e nos acompanha no modo que temos de permitirmos que o real sonoro nos toque e nos sensibilize. À sua maneira, este silêncio contribui para que o mundo não desapareça e nos dê espaço e tempo para vivermos uma qualquer experimentação sonora.

A força e a autoridade do silêncio aparecem quando nos permitem produzir conhecimento suficiente para interpretarmos o mundo e, no que diz respeito às artes, ter sobre elas um *pensamento em aberto*.

|| (silere)

3.1. DO SILÊNCIO E DA SUA ORQUESTRAÇÃO NO MUNDO

De repente descobri que a Arte nunca tinha sido livre, porque o homem nunca o tinha sido também.

(Ferreira, 2012, p. 115)

Começamos ao lado de Hannah Arendt (1906-1975) quando nos diz que aquilo que salva o mundo da ruína é a natalidade (Arendt, 1998).

Começamos com John Cage quando nos afirma que o mundo nos permite afirmar que a música não pode constituir-se como uma atividade separada da vida.

Supomos, pois, que, pelo nascimento nos tornamos uma presença singular no mundo e, por isso mesmo, consideramos a hipótese de enraizar em nós a faculdade de agir. Esta singularidade confere à natalidade a experiência do princípio e dá-nos a possibilidade de invocar o direito de podermos ser um devir.

Tudo o que é criado existe no modo do devir, o que confere ao *infans*, àquele que não fala, a possibilidade de poder ser um Aberto, um aprendiz do surpreendente e poder romper com o anterior, como alguém que se manifesta livremente no mundo. Claro que, de imediato, nos propomos viver no mundo em espaço público, em espaços de ressonância.

E, de que mundo falamos nós, de que mundo nos fala Arendt?

De um mundo feito e habitado pelo homem.

Em Hannah Arendt, encontramos a ideia de *política* como uma atividade exercida num espaço público. Este constitui-se como espaço onde “tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível” (Arendt, 2001, p. 64). Ao mesmo tempo encontramos a ideia de *política* ligada a um espaço de *aparência*, o que equivale a dizer que “aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos” (ibid, p. 64) tem um *mundo* muito particular. Esse mundo constitui-se como um espaço político partilhado e exposto pelos homens, uns aos outros. Isto potencia que os conceitos, palavras e ações por si engendradas não ficam retidas no foro *privado*, mas, outrossim, dizem respeito a algo que lhes é comum, ao mundo que existe entre eles.

É exatamente isso que John Cage nos diz, mas de uma outra forma, quando nos afirma que a arte não é algo que se manifeste a partir de uma pessoa, não é seu exclusivo, mas de uma outra forma aparece mais como um processo posto em movimento por muitas pessoas.

A ideia arendtiana de política, enquanto extensão *pública* da vida em comum instauradora de *sentido*, afasta-se da tradição ocidental no que concerne ao pensamento político propriamente dito. O seu pensamento incrimina a filosofia ocidental de ter feito uma fuga, uma deriva, em direção à metafísica, menosprezando assim a *pluralidade* dos homens. Arendt não deixa de criticar os filósofos que, na sua senda em busca da verdade, deram espaço e tempo a concepções teóricas desenraizadas e desligadas do *mundo* dos homens.

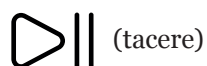
Poder-se-á dizer que, dessa forma, os pensadores atribuíram um valor superior à *vita contemplativa*, lançando a *vita activa* para uma posição de menor destaque. Podemos afirmar que importa a Hannah Arendt o sentido contingente e partilhado do mundo que se exerce no espaço público.

Arendt, que nunca quis ser apelidada de filósofa, tinha a profunda convicção que os filósofos se afastaram da realidade, se afastaram desse *espaço de aparência* e de *partilha pública do mundo*, constituindo-se este, e dessa forma, um espaço dos homens, na sua irredutível pluralidade (Arendt, 1995).

Este olhar crítico de Arendt, que atravessa toda a sua obra, revela-nos o engodo em que caímos ao imaginarmos uma humanidade composta por indivíduos todos idênticos e, logo, suscetíveis de poderem ser governados por princípios ou teorias gerais. Arendt assume que o mundo deverá constituir-se como espaço de contingência onde *nasce o político*, o que quer dizer um espaço que acontece entre os homens e a quem cabe a responsabilidade do *sentido* partilhado, sem ir em busca de uma qualquer referência a um qualquer coletivo.

A *política* interessa a Arendt na medida em que esta se expressa, se exerce, entre os homens, promovendo a condição do homem a um *ser-no-mundo*.

É exatamente essa condição humana que faz Arendt dizer-nos que: “Podemos muito bem dizer que a tarefa da política consiste em edificar o mundo” (Arendt, 2005, p. 43). Diríamos que é exatamente aqui que podemos providenciar um *encontro feliz* entre Arendt e Cage por ambos coincidirem na ideia de que a condição humana é definida como uma *abertura à transcendência* de sentidos que só se podem revelar no *mundo*. Ambos não poderiam estar mais de acordo sobre a ideia de que a abertura de cada indivíduo aos outros constitui a prerrogativa coletiva para os homens se disporem ao aberto. Cage afirma isso constantemente nas suas ações cocriativas e Arendt esclarece-nos que o *mundo* é a pluralidade dos homens e é o sítio privilegiado para o nascimento da *política*. De alguma maneira Arendt coloca na política o grão de vitalidade do pensamento humano no que concerne à questão ontológica da *liberdade* e *pluralidade* da condição humana.



Esta tomada de consciência sobre o homem visto como *ser-do-mundo* põe em evidência - aqui reside uma outra aproximação entre Arendt e Cage - a inquestionável presença da *indeterminação* ao lado das ações e pensamentos do homem que se responsabiliza pelo mundo, ou pelo sentido que dele se permite pôr a revelar.

Arendt e Cage, de mãos dadas, dizem-nos que o mundo é uma coresponsabilidade produzida por homens singulares que, ao verem o mundo a ser partilhado, dão um *sentido comum* às suas ações e às palavras e, por isso, “tudo o que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido” (Arendt, 2001, p. 15).

Os conceitos de *silêncio* em Cage e o de *mundo* em Arendt tocam-se aqui, como se de uma orquestração sobre a vida se tratasse, por nos dizerem que o silêncio enquanto *atenção profunda* sobre o mundo nos singulariza e nos expõe. O mundo é esse lugar para a exposição, é esse lugar onde a existência real de cada um, só acontece e se manifesta por estar *entre* os outros.

Existimos porque nos expomos aos outros por aquilo que fazemos e por aquilo que dizemos. Podemos até dizer que nos tornamos visíveis quando nos apresentamos aos outros e ao mundo, e expomos a nossa existência incerta e indeterminada.

Ao mesmo tempo, a ressonância da presença dos outros é testemunho de uma ponte a ser erigida entre o que é privado e o que é público. Esta constatação é propiciadora a que nasçam decisões, julgamentos sobre o que deve permanecer público, ou que deve conter-se e ficar na esfera do privado.

Se, ao acompanharmos Arendt (2001) na sua rejeição à ideia grega de privacidade enquanto *espaço de necessidade*, tomarmos o público como *espaço de liberdade*, ficamos com vontade de transpor a esfera da vida privada para a ação política comum em que um qualquer novo indivíduo vai surgir, em potência, com a possibilidade de intervir no mundo, transformando-o sempre que faz opções, sempre que faz escolhas e age publicamente.

Cada novo indivíduo transporta consigo essa possibilidade imensa de se *abrir ao mundo* legitimando a sua singularidade aos outros através dos seus atos e das suas palavras.

Ouçamos Arendt, em 1958:

Os homens no plural, isto é, os homens que vivem, se movem e agem neste mundo, só podem experimentar o significado das coisas por poderem falar e ser inteligíveis entre si e consigo mesmos. (Arendt, 2001, p. 15)

Cage, estamos em crer, reforçaria o que foi exposto por Arendt ao deixar claro que existimos imersos numa realidade sonora que a ser traduzida e interpretada, só o pode ser de forma criteriosa e autónoma.

Por ambos saberem disso, é que o cosmocentrismo ganha força perante o antropocentrismo e permite a Arendt dizer que já existia um espaço público pré-existente à nossa chegada que, por sobreviver à nossa permanência, é transcendente à duração da nossa própria existência e, como tal, deve ser pensado de uma maneira ampla “não só com aqueles que vivem connosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós” (Arendt, 2001, p.70).

Pressente-se agora que o que nos levou ao convívio entre Cage e Arendt tenha sido a possibilidade de ver conviver entre ambos o conceito de *aberto* que se, em Arendt se manifesta nas palavras-chave sobre *mundo* e *natalidade*, em Cage aparece mais vincado nas noções de *silêncio* e de *indeterminação*.

|| (silere)

O jogo ficcional de os pôr a par decorreu do facto de existir no pensamento de ambos uma relação essencial sobre a potencial liberdade do ser humano, da extraordinária capacidade de o homem poder, pelo nascimento, iniciar sempre algo inesperado e da constatação – *mundo* em Arendt e *silêncio-experimentação* em Cage – sobre o acolhimento de todas as ações dos homens num espaço comum que, curiosamente, já pré-existia e irá continuar a existir.

Isto interessa-nos muito pelo facto de podermos imaginar que o ser humano nasce como alguém singular, o que constitui uma novidade para o mundo e que, por causa dessa circunstância, é capaz de iniciar algo de novo. Isto interessa-nos de

sobremaneira por acreditarmos que o silêncio que aqui trazemos a reflexão poderá constituir-se ele próprio como uma possibilidade de dar força a essa singularidade, contribuindo para a renovação do mundo.

A atividade do compositor, intérprete e ouvinte, em Cage, funde-se num exercício pleno de aceitação do mundo e, como tal, esta aceitação acolhe a possibilidade de ver nascer um novo modo de ser e de estar perante o mundo. Ouçamo-lo:

A minha música favorita é a música que ainda não escutei. Não escuto a música que componho. Componho para escutar a música que, todavia, ainda não escutei. (Cage, 2007, p. 47)

Arendt diz-nos que precisamos de apostar no mundo humano enquanto espaço humanizante, enquanto lugar que pode conferir dignidade à nossa existência. Por isso, há que cuidar dele, nem que seja pela forma indireta pela qual a educação em nós se manifesta.

A ideia de conferir dignidade à nossa existência implica uma responsabilidade acrescida a todos nós: a de cuidar da singularidade humana. Cage e Arendt estão de acordo nesta sugestiva hipótese de considerar a singularidade humana como o contraponto ao mundo comum, singularidade essa que se assume politicamente implicada num lugar – o mundo – onde as pessoas se fazem ver e ouvir e onde podem tomar posição ao dizerem quem são e ao que vão.

O silêncio de Cage mais não faz do que confirmar a possibilidade de que essa singularidade ao acontecer se assemelhe a um gesto, a um movimento que faça denotar o processo, artístico ou não, que envolve o homem a agir no mundo.

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.
(Rosa, 2006, p. 371)

3.1.1. A A ESTREIA DA ALTERIDADE

Enquanto isso, o imaginador pega na lupa para descobrir o novo e quando o descobre parte de imediato para outro sítio, mesmo que esse outro sítio seja ainda o mesmo, mas mais acima ou abaixo; ou lá para trás. E aqui não se procura a calma, mas o sobressalto. O imaginador não quer obter a garantia de que pode voltar ao mesmo sítio e ver o mesmo, quer sim, pelo contrário, a garantia de que pode, a qualquer momento, sair do sítio que conhece.

(Tavares, 2013, p. 373)

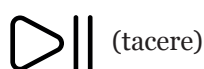
A noção de *singularidade*, configurado no discurso de Arendt (2005) enquanto discurso e liberdade de ação, apoia-se no conceito de *natalidade*. Isto confirma-se ao promover uma linha de pensamento na qual somos confrontados com a hipótese de que a cada novo nascimento corresponde uma nova oportunidade de *mundo*.

(Cada novo nascimento é promessa) de um novo começo, de inauguração de algo de novo, de tomada de iniciativa ou, para dizer de forma kantiana, de começar por si-mesmo uma nova cadeia. A possibilidade da liberdade consiste neste poder-começar, o qual por sua vez consiste no facto de cada homem, na medida em que por nascimento é chegado a um mundo que lhe pré-existia e que perdurará depois dele, é em si mesmo um novo começo (Arendt, 2005, pp. 70-71).

Eis o *milagre da liberdade* a estrear algo de inteiramente novo num mundo com existência prévia e com futuro a acrescentar. Este pensamento arendtiano sobre liberdade refere-se à dimensão ativa da vida que permite ao homem iniciar um processo a partir do qual se adapta ao mundo através de ações e pensamentos singulares. É a isto que Arendt chama “um segundo nascimento” (Arendt, 2001, p. 225) que se acrescenta ao nascimento biológico e que resulta da capacidade do homem responder às solicitações do mundo, iniciando assim algo de novo.

Cage, por sua vez, dá uma importância capital à liberdade propondo, nos seus trabalhos e obras, o uso sistemático da não-obstrução, do acaso e da indeterminação para que a responsabilidade, o rigor e a disciplina sobre essa mesma liberdade, faça dos homens gente singular. Cage (1968) disse-o assim em a *Year from Monday*: “De forma a que a liberdade os torne nobres.” (p. 101)

Esta ação engendrada por Cage e este pensamento arendtiano juntam-se numa sã convivência sobre a potência do *agir*, para que um homem qualquer possa dar início a algo novo, pela mera razão de ter nascido. Exposta assim, a potência do *nascimento* promove a liberdade humana, permitindo a Arendt poder afirmar que “o preceito de liberdade foi criado ao mesmo tempo, e não antes, do homem” (Arendt, 2001, p. 226). Ora, é exatamente por aqui que anda norteado o pensamento de Cage quando, via acaso ou indeterminação, provoca a realização de happenings onde a potência da realização do *inesperado* e do *improvável* se cruza com o *ainda não realizado* e com a singularidade de cada um.



Quando Arendt apresenta na *Condição Humana* as três atividades primordiais dos homens – trabalho, ação e obra – destaca a ação como sendo aquela que tem maior proximidade à essência do *nascimento* por corresponder à pluralidade da condição humana, logo à condição da vida política.

É exatamente por isso que o conceito de natalidade defendido por Arendt não parte da categorização biológica. É, doutra forma, uma espécie de segundo nascimento, no qual o nascituro é apresentado ao mundo, e é a liberdade e a espontaneidade que lhe possibilitarão agir e instaurar algo novo no mundo.

Diríamos que, ontologicamente e pelo nascimento, cabe ao homem iniciar o novo e é este o milagre humano que Cage deseja celebrar quando nos diz que a forma de trabalhar em arte deve seguir os passos da natureza na sua forma de operar.

Quando nascemos somos impelidos a *agir* e este nosso modo de agir distingue-nos provocando em nós a necessidade de comunicar a nossa *singularidade* numa estreita relação entre o agir e o dizer.

Possivelmente, quer Arendt quer Cage, poderiam agora dizer-nos a duas vozes que é na ação e no discurso que os homens revelam quem são. Cage, artisticamente, até terá levado mais longe esta assunção ao propor o *risco da revelação* e ao insinuar o silêncio como condição ontológica do homem – aqui como uma ontologia do devir - para o ato de criar.

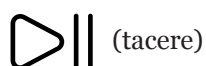
Um silêncio obreiro na edificação da pluralidade e da liberdade humanas. Arendt e Cage mais uma vez, ficcionadamente, de mãos dadas.

E aqui chegados podemos dizer que, decorrente da ideia de uma pluralidade existente entre homens singulares, Arendt, em 1958, é levada a concluir sobre a “impossibilidade filosófica de se chegar a uma definição de homem” (Arendt, 2001, p. 230), o que faz com que o homem seja pensado, quer por Arendt quer por Cage como um *Aberto*, aqui numa clara alusão e ligação nossa a esse conceito exposto por Giorgio Agamben (2015) quando nos diz:

O aberto que nomeia o desvelamento do ser, só o homem, aliás, somente o olhar essencial do pensamento autêntico o pode ver. O animal, pelo contrário, nunca vê este aberto (p. 82).

Na verdade, uma possível definição de homem não será mais do que uma interpretação do que ele é. Essa definição peca por lhe fixar limites que ele próprio não tem dada a indeterminação a que é sujeito pelo nascimento. Essa mesma definição apouca o homem por lhe definir limites sobre aquilo que tem em comum com outros homens, ou sobre aquilo que tem de diferente com outras espécies.

Arendt, tal como Foucault o faria, salienta a circunstância de o homem não estar constrangido, não estar fechado num qualquer universal e que o desvelamento da sua singularidade é posto em cena e aos outros através da sua *ação* e do seu *discurso*. Facto curioso é que este *agir* e este *dizer*, por não se poderem manifestar tangíveis ou materializáveis, serão aquilo que se vai constituir como *rede* das relações humanas entretanto estabelecidas, propiciando o vínculo dessas relações com o mundo das coisas empíricas.



Ouçamos Arendt falar em 1958:

É em virtude desta teia preexistente de relações humanas, com as suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, que a ação quase sempre deixa de atingir o seu objetivo; mas é também graças a esse meio, onde somente a ação é real, que ela “produz histórias”, intencionalmente ou não, com a mesma naturalidade com que a fabricação produz coisas tangíveis. Estas histórias podem ser depois registadas em documentos e monumentos, podem tornar-se visíveis em objetos de uso e obras de arte; podem ser contadas e recontadas e transformadas em todo o tipo de material. (Arendt, 2001, p. 233)

A existência dos homens propicia a existência de uma teia de relações, que pré-existe a cada indivíduo, na qual cada um manifesta a sua singularidade, inaugurando a sua própria vida com a sua história com a qual se solidariza e se torna cúmplice, fazendo-a única e irrepetível.

Isto pressupõe dizer, como Arendt o disse, que cada nascimento novo – a *natalidade* – constitui-se como uma oportunidade singular de fazer acontecer um novo *mundo*. Podemos agora pôr a questão: de que forma constatamos o que foi dito atrás? Dir-nos-á Arendt que será no *espaço público* que esse reconhecimento será efetivado. Será nesse *espaço público* que a vez e a voz de alguém será exibida e na ressonância dessa exposição encontraremos a possibilidade de um reconhecimento, de algo que em nós se instalará pelo seu carácter singular.

É neste *espaço público* que a responsabilidade de cada homem deve fazer vincar a sua *ação enquanto exercício de liberdade*, exercício esse predisposto a inscrever sentidos no mundo.

Diríamos com Arendt que cada novo nascimento é uma outra, uma nova, oportunidade que nos é oferecida para podermos pensar o sentido do que acontece no *mundo*. A natalidade é uma oportunidade nova constituinte de um novo *mundo* e pensar esse *mundo* significa, por momentos e a suspender a nossa ação, dedicar-lhe uma *atenção profunda* – eis o silêncio cageano – que nos obriga a todos ao reconhecimento de “resultados incertos e inverificáveis” não podendo esperar dessa atividade do nosso pensar algo parecido com um protocolo de conduta, o que significa que “a nossa busca deverá ser de experiências e não de doutrinas” (Arendt, 2007, p. 152).

É por aqui que anda a música experimental de Cage ao propor-nos uma espécie de desmilitarização da linguagem musical e ao pedir-nos para tornar oblíqua a nossa percepção auditiva. Tudo, mesmo tudo, a favor de uma plena integração da arte na vida, da ação humana no mundo, esbatendo as barreiras que foram sendo erigidas pelo homem no seu caminhar.

É a um recurso socrático – um cidadão entre cidadãos – que Arendt vai buscar força suficiente para destacar a *indeterminação* e a *liberdade* – conceitos comuns e muito caros a Cage – como *risco* a correr com que os homens se devem confrontar e se devem comprometer.

E, é debruçada sobre esse olhar socrático, que Arendt vai encontrar o carácter imprevisível dos homens ao não poderem garantir quem serão amanhã pela simples constatação de não serem capazes de prever “as consequências de um ato numa comunidade de iguais, onde todos têm a mesma capacidade de agir” (Arendt, 2001, p. 296).

É aqui que Arendt nos fala da oportunidade dos homens se insinuarem na vida quando nos diz que “os homens não nascem para morrer, mas para começar” (Arendt, 2001, p. 299).

Esta possibilidade de agir, assunto ontologicamente humano pelo ato de nascer, pode conferir-lhe, num mundo já constituído, a capacidade de iniciar algo inesperado. É esta a sua condição humana que, expressa nas palavras de Arendt, “consiste no facto de que o homem é um ser condicionado, para o qual tudo o que seja dado pela natureza ou feito por ele próprio, se torna imediato condição para a sua existência posterior” (Arendt, 2001, p. 187).

Como podemos dar conta o conceito de *natalidade* em Arendt desvela a capacidade particular de um qualquer homem instaurar algo de inédito no mundo aparecendo na esfera pública através do agir e do pensar. Esta capacidade outorgada aos homens pelo nascimento, quando inserida no mundo, passa a ter uma carga política. Se, para Arendt, a política é vista através do binóculo da liberdade, a pluralidade e a emancipação humanas contribuem muito para o convívio humano e para a igualdade de direitos que, ao mesmo tempo, deverão estar saudavelmente próximos do conceito de política baseado na espontaneidade e na liberdade.

Em liberdade, cada homem é visto por Arendt, como um novo começo e, potencialmente, isso pode fazer acontecer o inesperado, visto como um divórcio entre a realidade e a racionalidade, e possibilitar a transformação do mundo.

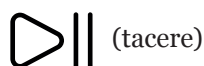
Isto coloca em nós a esperança de podermos ver a tarefa da educação artística a contribuir para que os que agora chegam, aos agora nascidos, possam apropriar-se em liberdade, Cage é um bom exemplo disso, desse mundo que lhes pré-existe.

E isto porque estes *estrangeiros* que agora chegam ao mundo são responsáveis por aquilo que de seguida virá.

Com Arendt, com o seu olhar sobre os homens e o mundo, é possível dar conta de um espaço comum onde a efetivação da condição humana corresponde à possibilidade de um qualquer homem se afirmar distinto e singular entre iguais.

Com Cage, com o seu silêncio, damos conta da imensa possibilidade de o *Aberto* se poder manifestar.

Com ambos vemos possível acontecer uma justa reflexão sobre a vida que vivemos, com ambos vemos ser exequível cogitar sobre o que significa afirmar que o homem é indeterminado e que é nessa indeterminação que o mundo toma forma e se torna portador de significados.



Isto pressupõe a assunção de um homem capaz de garantir espaços públicos onde a liberdade humana se possa manifestar, onde o homem rompa, desequilibre, desobedeça e inaugure o improvável e o incalculável. Assim, fica à prova a capacidade humana de criar ruturas numa exigência assaz urgente de um pensamento singular poder juntar-se ao domínio público.

Os homens, debaixo deste olhar, permitem-se começar de novo para que a sua condição, a condição humana, esteja permanentemente em *aberto*.

O conceito de *natalidade* de Arendt transporta consigo a ideia de que cada ser humano possui, em potência, imensas possibilidades de imprevisibilidade e de espontaneidade o que os torna *abertos*, plurais e, antecipando o seu pensamento nas entrelinhas do seu discurso, obreiros de uma *dignitas* humana exposta na ressonância da alteridade, das vozes e dos caminhos dos outros cidadãos.

Presumimos que, expostos perante a imprevisibilidade dos seus atos e pensamentos, Arendt nos queira dizer que aos homens só lhes resta comprometerem-se mutuamente a permitir que aconteça uma infinita diversidade de pontos de vista dos homens que *agem e pensam* por se verem envolvidos no ardil que constitui a civilização humana.

|| (silere)

Quando convocamos Arendt para este encontro com Cage foi por acharmos que em ambos, e em conceitos pares (silêncio-mundo, natalidade–indeterminação), era possível encontrar conexões que pudessem reforçar o seu pensamento e ação. Exemplo disso é podermos constatar agora que, quer *natalidade* quer *indeterminação*, dizem apreciar ver o *novo a irromper no velho*. A cada novo ser humano vindo ao mundo é-lhe detetada uma singularidade que só pode ser obreira de uma miríade de indeterminações em *aberto*.

O mundo, esse *espaço de aparência e lugar público*, confirma-se ao sublinhar a singularidade do *agir* e do *pensar* de cada um. É aí que o silêncio cageano ganha força por permitir que a liberdade de cada um aconteça precisamente por estar no mundo.

O silêncio cageano não é mais do que a experiência significativa da liberdade e esta, em Arendt, é antes de tudo uma experiência política.

É possível que Cage nem se tenha apercebido disso, mas na verdade, é possível afirmar, via Arendt, que essa liberdade, essa *atenção profunda* e autónoma, só acontece porque todos participamos comumente no mundo.

Ora se assumirmos que há um espaço, um interstício entre o nascimento e o espaço público, entre a *natalidade* e o *mundo*, podemos colocar aí mesmo, nesse hiato, a educação. Talvez seja exatamente neste intervalo onde podemos vir a fazer residir o repto da educação.

Sendo o tema da educação algo de muito importante para Arendt e, ao mesmo tempo assunto indiretamente presente no pensamento e na ação de Cage – sobretudo nos seus seminários, colóquios, aulas e escritos e no seu laboratório favorito de Black Mountain College – podemos dizer que lhes assiste a preocupação comum de verem a educação como um vínculo ao mundo.

Se por um lado vemos Arendt preocupada com o compromisso com o mundo e com a responsabilidade de agir sobre ele e de o transformar, vemos Cage a exigir a cada

um de nós, via criação, interpretação e audição, uma silenciosa transformação da escuta, por forma a ouvir *abertamente* o mundo.

O ponto que desejamos tocar, sem fazer enviesamentos às preocupações distintas de ambos, é o de, quer um quer outro e à sua maneira, estarem muito próximos quando atribuem a cada ser humano a capacidade de estrear o insondável, o inimaginável e o indeterminável.

|| (silere)

Ficamos contentes por ver ambos a acreditarem no potencial criador de qualquer homem que nas suas ações e pensamentos arrisca e evidencia a sua inventividade valorizando, quer em Cage quer em Arendt, mais o processo e menos o produto.

Observando os conceitos atrás esmiuçados damos conta de que uma possível orquestração do silêncio no mundo tem vindo a ensaiar em nós o desejo de podermos imaginar a educação artística como uma possibilidade de afirmação da singularidade humana, como uma possibilidade de celebrar, no caso particular da música, o enigmático que o sonoro – o mundo de todos os sons – em si mesmo contempla.

Este fascínio pelo enigmático sonoro poderá perfeitamente colocar num plano menos central as nossas preocupações tão em voga com as competências – aquisições programadas e aferidas – e deleitarmo-nos, darmos espaço para que se manifeste o mistério, a opacidade, e para que a potência do imprevisível possa acontecer no mundo, na educação.

Tudo isto porque, quer Cage quer Arendt, darão um sorriso filosófico como resposta à questão de saber se será possível localizar a singularidade de cada ser humano.

Bastará ouvirmos Arendt para podermos compreender a generosidade do seu sorriso filosófico:

Aplicar à política ou à história a lei dos grandes números e dos longos períodos é nada mais nada menos que obliterar voluntariamente o próprio objeto destas; e é uma tarefa inútil procurar o significado na política ou importância na história quando tudo o que não seja conduta diária ou tendência automática é excluído como irrelevante (Arendt, 2001, p. 57).

3.2. DO SILÊNCIO DESOBEDIENTE

(...) Which is more musical, a truck passing by a factory or a truck passing by a music school?

Are the people inside the music school and the ones outside unmusical?

What if the ones inside can't hear very well, would that change my question?

Do you know what I mean when I say inside the music school?

Are sounds just sounds or are they Beethoven?

People aren't sounds, are they?

(Cage, 1961, p. 41)

Ao desocultarmos do silêncio, por momentos, uma das suas mais poderosas variações - a desobediência que o torna muitas vezes indecifrável - encontramos nela assunto suficiente para dela querermos pôr em evidência o lado emancipatório que o silêncio tem e que pode pôr a uso.

Exemplo disso fica expressa na desobediência de 4'33" que se pode aferir certamente pela forma como este opus decreta a ausência do compositor, enquanto autor, e quando promove a negação – até a abolição – da composição musical enquanto um veículo aprumado do *savoir faire*.

Torna-se, pois, ao nosso olhar, um dos objetos mais desobedientes de toda a história da música ocidental.

4'33" produz, e continua a produzir em nós, um deslocamento, uma mudança: uma saída, uma viagem em torno desse novo órgão – a voz-orelha sobre o qual falaremos mais tarde (5.1) – que nos desafia a poder imaginar a existência de *obras/procedimentos* musicais cuja vida só *acontece* quando acionada pela nossa ação e pensamento.

4'33", tal como um ready-made sonoro, é desobediente por recentrar a natureza da arte e por tentar instaurar outras categorias pertinentes para a apreensão de um qualquer objeto artístico tornando-se, ao mesmo tempo e por aliteração, naquilo que é e naquilo que não é. E isso é muito crítico. Tudo isto feito como se de uma *rasura* sonora se tratasse e um verdadeiro incentivo a outras noções sobre receção e audição musical.

Por si só essa empresa já é de si mesma incômoda por nos avisar da necessidade que passamos a ter de expandir o campo e a matéria do enigmático sonoro que queremos colocar em nós.

4'33" desobediente? Claro que sim, na medida em que promove, e isso deixa-nos particularmente nervosos, que insiste em dizer que *a música pertence ao impensado, ao imprevisível, ao indeterminado*.

Enquanto manifestação artística, 4'33' propõe-se ser fecundada pelo espaço-tempo que medeia o que se pensa e o que se faz. Por isso, é uma brecha, uma *fissura* no aprisionamento que o pensamento musical tem feito a si próprio.

E o que é que isso produz em nós próprios?

Talvez nos obrigue a afastarmo-nos, a distanciarmo-nos da visão naturalizada em nós do que é um artista-criador, e também de uma conceção de sociedade que imagina o artista apenas como um cicerone de obras, ou de objetos, já definidos ou pré-concebidos.

E como é que nos vemos perante essa rasura da marca autoral?

À *perda do lugar*, ou à condição negativa do monumento que propomos nós? O que é que esse deslocamento do pensamento está a produzir em nós?

Desobedientemente, sentimo-nos encorajados para partir, tal como os nómadas *em trânsito* o fizeram, por esses *campos expandidos* da música, das práticas e da educação artística e, com eles, experimentar novas sensibilidades ao lado do já sabido, ou do já dito.

Esta desobediência de que temos vindo a falar é objeto de trabalho para nós por estarmos hoje a viver outras condições de vida e de cultura.

Num século XXI confrontado com mudanças rápidas e aceleradas face ao que é capaz de realizar – veja-se a hiperexcitação existente nos meios tecnológicos – e face à maneira com receciona e consome o que realiza, podemos afirmar que vivemos em permanente agitação, permanente perda de referências e de desvitalização daquilo a que chamamos obras de arte.

Walter Benjamin (1992) até já nos falou, premonitoriamente, da *perda da aura*, e mais recentemente George Steiner (1993) desassossegou-nos ao alertar-nos para a tese da barbárie em que a sociedade contemporânea se propõe viver.

Se somarmos a esta constatação a ideia de que o gesto criativo e o pensamento pós-moderno também se colocaram na posição de querer fazer uma espécie de ajuste de contas com a tradição iluminista, podemos dizer que Cage está muito bem acompanhado nesta sua desobediência artística.

Talvez até possamos dizer que Cage é filho do seu tempo.

A verdade é que as noções de *autor* e de *discurso* - Cage não poderia estar mais de acordo - foram postas em sentido por Foucault ao avisar-nos de que estas sofrem, pecam e vivem promiscua e acasaladamente com as noções de *poder* e de *controlo*.

Como será, então, um discurso contemporâneo sobre as artes, sobre a educação artística, sobre música?

O que temos lido dá-nos a possibilidade de afirmar que há algo de comum no enunciado dos discursos pós-modernos: o abandono de referências que sustentem um qualquer sistema de poder onde conceitos como verdade ou como beleza sejam expostos.

Podemos por isso dizer que a desobediência cageana entra em consonância – paradoxo curioso – com o pós-estruturalismo de Derrida quando este nos lembra que o melhor será opormo-nos ao racionalismo e ao logocentrismo enquanto estruturas exaltadoras da verdade única.

O que é que Cage sugere?

Desobedientemente, Cage parte em busca da ebulição permanente do objeto/procedimento artístico e defende o carácter indeterminado da música até às últimas consequências.

4'33' está aí para o provar.

|| (silere)

Se é verdade que o trabalho de Cage, ao questionar e a desobedecer à representação mimética do som, ganhou ímpeto e aceleração, a educação artística, ao estar atenta a todas estas movimentações, poderá ela própria também ganhar uma particular desobediência na criação, ou na cocriação, de pensamento crítico a partir do que acontece, a partir da alteridade, e não do já conhecido e até do já pensado.

O silêncio que reivindicamos – 4'34" – está exatamente no espaço-tempo entre o que podemos pensar hoje e o que podemos fazer.

Um *silêncio-grito* face ao que nos situa e um *silêncio-desobediente* face às interpretações únicas sobre o mundo.

Estamos a falar de um silêncio capaz de se imaginar a estabelecer diálogos muito férteis entre arte e educação, perspetivando a ideia de que arte diz respeito a uma *possibilidade múltipla de significados* e de que educação se evidencia enquanto *experiência-e-pensamento-em-permanência*.

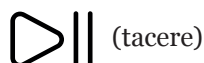
Visto desta forma, 4'33' pode constituir-se como um silêncio reconfigurador, e em permanência, da realidade. Um silêncio que, pela sua natureza, reflete sobre a neutralização da consciência crítica dos homens e propõe-se discutir as razões e as intenções que desejam mercantilizar a arte contemporânea.

Por isso, não podemos deixar de acompanhar 4'33" quando este apoia as manifestações artísticas que se evidenciam como experiências multidimensionais e quando devidamente pensadas e estruturadas quer ontologicamente, quer epistemologicamente. Se aproximarmos este silêncio aos terrenos férteis da educação artística vemo-lo enquanto agente de problematizações, de atitude crítica. Presumimos até que, com ele, e desobedientemente, possamos ensaiar legitimamente a produção de discursos autônomos sobre as artes, sobre a educação, sobre o mundo.

Requisitemos, pois, um silêncio profundo.

Até porque se assim não for ficaremos reféns de uma reificação dos saberes e das aprendizagens, ficaremos prisioneiros da ideia de que a arte é algo proveniente do passado e sobre a qual só nos resta poder lisonjeá-la, só nos caberá fetichizá-la.

O silêncio desobediente que aqui propomos move-se em torno da ideia que a música e as artes são áreas de experiência e de conhecimento com características específicas que, decorrente da sua inquietação, devem ser capazes de produzir questionamentos, devem ser hábeis em interpretar e interpelar criticamente o mundo.



O nosso silêncio – 4'34" – impôs-nos, desde algum tempo a esta parte, a possibilidade de ensaiarmos um gesto singular de questionamento, via Cage, sobre como vemos a música instalada na escola e no mundo.

Fizemos uma incursão – em *Homo Musicalis* – usando os conceitos de improvisação, de acaso e de indeterminação e pudemos constatar que, na maioria das vezes e como exemplo, a ausência sistemática do acaso e da indeterminação nos horizontes curriculares nos deixam adivinhar o incômodo que estes lhes colocariam ao exigirem que manifestassem nos seus propósitos a vontade de não poderem apenas *fabricar* perfis de alunos de acordo com a norma e em conformidade com o estabelecido.

Dizemos isto porque, numa leitura de contiguidade às orientações curriculares para o Jardim de Infância e para os currículos do 1º e 2º ciclos do ensino básico português, verificamos que a debilidade da presença dos conceitos de improvisação e, sobretudo, de acaso e de indeterminação é real e pouco abonatória para uma visão contemporânea da educação musical que se deseja múltipla, polissêmica e disponível para a construção de uma sociedade solidária com a conceção de mundos abertos e plurais.

Ao refletirmos sobre estes documentos acabamos por os ver pouco críticos e raramente capazes do distanciamento necessário apto a um verdadeiro pensamento propiciador sobre as singularidades que habitam o universo das artes em contexto educativo.

Esse pensamento, na nossa opinião, deveria expor a *força-da-arte* heideggeriana enquanto capacidade que os homens possuem em precipitar sobre si, corpo e pensamento, novas maneiras de ver e sentir o real, propondo mundos cujos limites, fronteiras ou visões qualificam e enobrecem o que somos.

Esses documentos, deste modo, poderiam constituir-se como um aviso à navegação, poderiam ser desobedientes, criticando as narrativas salvíficas – artes enquanto fator de equilíbrio e correção social – com que o vigente discurso oficial brinda as artes e deveriam afastar-se da reificação, problema este ainda maior, dos espaços e tempos educativos que assim nos são expostos de uma forma *transparente*, pelos rankings avaliativos, *coisificados* em competências e postulados em *metas* desassossegadoras.

Sem querer, estão reféns de um espírito que busca normatividades - esse *inferno do igual* – e divididos pelo seu carácter funcional. E, assim, a *força-da-arte*, fica ferida de morte. Daí, a urgência da desobediência.

Uma desobediência que tem origem na vontade em confrontar a governação dos percursos educativos ainda enraizados no pensamento idealizado pelo século das luzes. Ora, é precisamente aí que a desobediência pode introduzir uma outra perspetiva ao falar de desfasamento entre o desafio não-linear einsteiniano que o acaso e a indeterminação podem trazer para a escola e para o mundo, e a acomodação linear - mais uma vez o problema da linha reta – de um mundo previsível e messiânico – vulgo *mundo melhor e homem melhor* – que nos impele a juntá-los e a inscrevê-los na tabela periódica da educação artística.

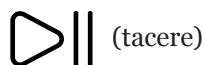
E porque demos conta deste desfasamento assim o expomos, até porque sabemos que o que não está dito, aquilo que está por detrás do pensamento curricular e metodológico atrás mencionado, deve ser posto em carne viva.

É assim que a improvisação, o acaso e a indeterminação vivem. Na esperança de poderem cumprir a sua tarefa de poderem participar ativamente no *aberto* de que os homens são feitos.

É assim que a desobediência, conceito determinante no pensamento de Dennis Atkinson, pode constituir-se enquanto modo de repensarmos as funções e as práticas do ensino. É ele próprio que nos diz isso quando afirma:

It seems to me that in secondary and much primary education we need to “change the subject”, the subject as learner and teacher as well as the curriculum subject. (Atkinson, 2006).

E também nos avisa que, enquanto o senso comum nos diz que desobediência se refere a um qualquer tipo de protesto, esta também pode ser usada para – é esse o caso –, através de colaborações produtivas e de experimentações, ultrapassar barreiras e pensamentos estandardizados ao aventurar-se – i.e.: pedagogias desobedientes – em dismantelar aquilo que está naturalizado no ensino e em desafiar a criação de outras práticas.



Daí que o desafio de podermos reinstalar o cageano 4’33” no mundo, na escola, poderá fazer com que este nos ofereça a possibilidade de produzirmos um acontecimento que pode quebrar com essa arquitetura “naturalizada” do pensamento.

4’33” constitui-se como procedimento artístico, transporta o artístico para o seio de uma comunidade e torna-se questionador. Constitui-se enquanto processo crítico questionador do mundo interrogando as contingências e as convenções culturais que constroem os objetos artísticos, refletindo sobre o papel que ocupam esses mesmos objetos na mediação entre criador e recetor.

São estes encontros que, claramente, nos podem ajudar a dar espaço a que uma outra existência pedagógica, uma outra experiência do *artístico* possa ter lugar no mundo e na escola. Sobretudo para que, num movimento dialético e agonístico do pensamento, possamos dar vez e voz à aventura da imanência, do devir e do ainda não-pensado e não-dito.

É sobre isso que José Carlos de Paiva pondera quando nos diz que:

A inscrição na educação artística, corresponde a uma inscrição no contemporâneo, na habitação dos terrenos da discussão agonística e antagónica que povoam a atualidade e lhe conferem pertinência e sentido à ação educativa desencadeada. Nessa atualidade, a clarificação de ideias e práticas naturalizadas, na dimensão do conhecimento da história que as configura, perde-se ao entendimento dos contextos

e do devir, cola-se ao discernimento das possibilidades de ação crítica às narrativas hegemônicas e de denúncia das relações de poder estabelecidas. (Martins, Paiva, 2014, p. 4)

Se adensarmos a temática voltamos a José Carlos de Paiva pois, acertadamente, nos avisa:

(...) a atividade artística e a presença valorizada da eminência educativa do artístico, declaram a imprescindibilidade da sua presença na possibilidade de se desenhar o porvir, bem como a urgência de se esclarecerem as novas figuras de reconhecimento da investigação que integra este campo, sem medo do caos, sem medo da desordem e do acaso, sem medo da capacidade humana de se procurarem outros limites. (Martins, Paiva, 2014, p. 4)

|| (silere)

É nesta toada sobre o silêncio que sentimos ser importante destacar, talvez mais do que em qualquer outra das suas dimensões, o aspeto *aberto* e *indeterminado* da condição humana, como o referiu anteriormente Hannah Arendt. Um silêncio alerta e insubmisso que se manifesta contra o conceito metafísico sobre a natureza humana enquanto *produto*, ou essência já imaginada, pronta e delineada. Um silêncio bem mais favorável à ideia de *processo*, à ideia de uma natureza humana em permanente interação com o mundo.

Sendo assim, admitimos que o silêncio de que falamos, solidário com Cage, se atreve a dizer que estará sempre solidário com qualquer ideia sobre educação que insista num *espaço livre* às experiências dos seus intervenientes, permitindo com elas abandonar a autorreferencialidade ou quaisquer movimentos de pensamento essencialista sobre a natureza humana.

Este silêncio dar-nos-á a possibilidade de expressarmos ao mundo que somos seres frágeis, vulneráveis, porosos, instáveis e porque vivemos no mundo, será bom não nos deixarmos levar pelo desejo de vermos a nossa vez e a nossa voz ser tomada por uma qualquer hierarquia salvífica.

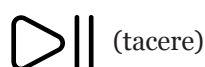
Tem sido essa a posição dos ideais da educação iluminista. Será bom, pois, sobre ela pousarmos o nosso silêncio até porque, ao senti-lo como uma atenção profunda sobre cada um e sobre o mundo e os outros, ele poderá ser o antídoto perfeito para evitar dogmatismos.

Imaginamos não estar sós, Cage e nós, nesta demanda e damos conta das vozes

pertinentes de autores tais como Walter Kohan (1961 -) e Gert Biesta (1957 -) que, quer em *Infância. Entre Educação e Filosofia* (Kohan, 2005) quer em *Para além da aprendizagem. Educação democrática para um futuro humano* (Biesta, 2013), nos ajudam a gerar um afastamento ao perfil idealizado de ser humano desenhado em exclusivo por uma luz, por uma razão autossuficiente.

Com o mesmo fito, estes autores dialogam sobre a *dimensão aberta* da condição humana cuja plasticidade silenciosa, ora *mutante*, ora em *trânsito* e ora *porosa*, no dizer de Mário Perniola, assegura relações dialogais muito profícuas com o mundo, daí resultando ação, criação e cocriação.

O que resulta da desobediência silenciosa? Uma conceção *aberta e indeterminada* da condição humana. Desta conceção emerge a tarefa de um silêncio pronto para não dar tréguas à noção de ser humano pré-concebido, de ser humano instantaneamente idealizado.



Será a partir deste silêncio que poderemos ouvir a história dos seres humanos, uma história que começa, como Hannah Arendt o disse, na própria liberdade, na espontaneidade inusitada de um novo começo. É esse o sabor inusitado do nascimento humano, a hipótese permanente do surgimento do novo.

Com este silêncio deve dar-se o caso de podermos fazer surgir a efervescência do agir, do experimentar e da ocorrência de um genuíno exercício de (auto)formação humana num âmbito muito alargado.

Esta experimentação, digamos silenciosa, é aquela pela qual o *enigmático sonoro* que constitui a música, num cenário de educação artística, propõe uma auscultação ao som e ao ruído pelo interior de uma comunidade de iguais.

Este silêncio é, pela ação democrática sobre a qual foi concebido, um contraveneno contra a prescrição, a reificação e a fetichização.

Ouçamos Walter Kohan:

A vida significa potência, movimento e o artigo indefinido é a marca do que é, a uma só vez, impessoal e singular. O indefinido sinaliza uma vida qualquer e, no entanto, esta e nenhuma outra vida: a indeterminação individual e a determinação singular. Uma vida imanente móbil, cheia de acontecimentos, singularidades também em movimentos que atravessam os indivíduos. A ontologia tem mais afinidades com a geografia do que com a história. É mais uma questão de mapas, deslocamentos, regiões, territórios, segmentos e linhas do que de cronologia. (Kohan, 2002, pp.125-126)

3.3. DO SILÊNCIO RESISTENTE AO SILÊNCIO INSISTENTE E REFLEXIVO

(...) uma produção se propõe conservar o tempo como necessário a uma outra forma de interatividade, desta feita, diferida; uma arte que pretende refletir. Criar enigmas. O que na nossa contemporaneidade é, antes de mais, uma forma de resistir.

(Pereira, 2004)

Clarificar o que é o nosso silêncio significa expor os argumentos que nos motivaram nesta demanda sobre o silêncio.

Admitimos que desejamos encontrar, etimologicamente, o silêncio como uma forma corajosa de vermos os homens, quando por ele tocados, a passarem de uma forma de ser e de viver acorrentada a uma maneira em que seja possível recriar, reinventar as suas vidas.

Atevemo-nos a ver o fonema silêncio dotado de muitos sentidos fazendo parte do nosso ato de apreender, de descrever e pensar o mundo e sendo o silêncio uma palavra, inscreve-se por direito próprio no ato de poder ser dito, ou no ato de ser ouvido.

Esse direito que lhe assiste torna-o parte indissociável da forma como a nossa comunicação se faz sentir no mundo e que nos remete muitas vezes para uma espécie de *reticência*, para uma qualquer suspensão da linguagem.

Em todo o caso, ficamos convencidos que do silêncio nasce a possibilidade infinita de nomear, o que pressupõe dar vida às coisas e às ideias que não tinham nome, que viviam na condição de desconhecidas, que viviam na condição de silêncio.

O silêncio, figura alegórica e mitológica recreada na figura do jovem com um dedo na boca, já teve a sua oportunidade de brilhar insinuando-se enquanto *espaço entre falas*. O que é curioso é que dessa prática surge um silêncio, provido de retórica, que nos auxilia a esculpir um discurso e que, enquanto *agente de reflexão*, nos dá a oportunidade de poder pensar.

Aqui fazemos uma pausa para pensarmos na importância do silêncio enquanto estímulo para abandonar um certo comodismo, uma certa falta de reflexão/reação que encontramos nos tempos contemporâneos.

O nosso silêncio tem essa natureza e acompanha Fernando José Pereira quando nos diz que:

Bem vistas as coisas, o que nos encontramos a assistir hoje é apenas a confirmação de uma ampla alteração introduzida paulatinamente nas práticas artísticas: a aproximação e fusão entre duas instâncias anteriormente divergentes: a chamada vanguarda e a indústria da cultura. Hoje fundidas no fenómeno, agora global, que é a moda. No fundo, a constatação mais abrangente avançada por Fredric Jameson acerca da indiferenciação de campos. (Pereira, 2005)

Esta “indiferenciação de campos” tem vindo a produzir um constructo mental coletivo na sociedade contemporânea norteador pela assunção de que cultura e economia são tão parecidas que, quer uma quer outra, poderão produzir ao mesmo tempo especulação e mercadoria sem se atrapalharem.

É aqui que o silêncio entra para se distanciar, para desconfiar desse protocolo que o limita e não lhe permite continuar a conviver com as ambivalências semânticas de que é composto. Essa forma de simplificar a semântica silenciosa só pode ser uma astúcia, um engano, até porque os sentidos do silêncio são dispersos e amplos.

|| (silere)

A existir um estatuto do silêncio, este só poderá ser o de se declarar multidisciplinarmente e, nessa qualidade, choca com a leveza dos dias que correm.

Ora, a esta insustentável leveza quotidiana só nos resta resistir, como advoga FJP.

O nosso silêncio, sem arrogância e com generosidade, acontece no momento exato em que é possível colocá-lo enquanto *silêncio que resiste e insiste* na possibilidade de superar a falsa autonomia das artes e, em particular para a música, se poderem manifestar em liberdade. Um silêncio disposto, pois então, a acelerar o *aberto* que as artes, por si só, constituem.

Este silêncio, mais do que tudo, é solidário com a hipótese de ver as artes, sobretudo em contexto educativo, a instituírem-se como um *lugar de reflexão*, um espaço e um tempo próprios para dizer não à superficialidade que emerge dos dias que correm.

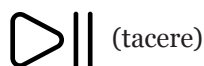
Na verdade, o silêncio só pode constituir-se, no nosso entender, enquanto uma *outra face*, um *outro dizer* sobre uma *produção de sentido* para a presença dos

homens no mundo que urge realizar num tempo pós-histórico que só lhe restará, depois do desfalecimento do autor e da vaga modernista, repensar a questão da autonomia das artes e da educação artística.

Ao mesmo tempo, importa aqui expressar a ideia de que não nos move outra coisa que não seja imaginar o silêncio solidário com a *fissura* do acontecimento que, apesar de não ter palavras, *fala* sobre o indizível que arte transporta consigo e *expõe* o artístico em contexto educativo.

Para isso bastaria a todos podermos ouvir, e é disso que se trata, Manuel Frias Martins (1983) que, a propósito de Herberto Helder, nos disse:

Repôr o silêncio. O objetivo último do artista é atingir o interior indizível da linguagem que descreve o mundo; atingir o âmago da própria realidade nas suas zonas mais enigmáticas – e por isso não nomeadas ou não traduzidas ou não fixadas em formulações conceptuais redutoras da complexidade da realidade. (p.89)



O que será, o que é um som ou uma palavra, sem o silêncio?

Todos os sons, sabemos nós, têm uma origem misteriosa e enigmática. Se optarmos pela educação artística para os observar, achamos que estamos a escolher uma observação, ao mesmo tempo, complexa, mas sobretudo fascinante. Porquê? Porque esta se atreve a deambular por territórios onde o educador cruza o rigor do uso da palavra com a tarefa de ver os sons a serem tratados pelo educador (agora músico) com mestria e delicadeza, para que nada se perca, nada se desperdice.

Ambos a acautelarem futuros auspiciosos, mesmo que para isso sejam convocados saberes – estética, teoria e crítica musical, etc. – para melhor iluminarem a complexidade do silêncio enquanto atenção profunda sobre o mundo, em especial, ao mundo da educação musical.

As artes, pela sua natureza, são compostas por muitos enigmas. A música é, será certamente e nesta condição, a celebração do enigmático sonoro. Será isso que nos provoca uma apetência tão significativa pelas manifestações artísticas? E pela música em particular? Porque será?

Sabemos que uma sociedade em busca da sua *dignitas* necessita de uma educação de preceito que exige, a si própria, respostas claras e positivas de todas as suas evidências. As artes, e a música em particular, aí encontram espaço para as suas manifestações e destaques.

No momento presente, a existência de um espaço aberto da academia portuguesa ao pensamento sobre o papel das artes na escola, pode ajudar-nos a acreditar que as artes poderão ter aí um papel muito importante na possibilidade de reinterpretar o mundo, os seus valores, os seus desígnios.

Nesta nossa atualidade onde é manifesta a pós-modernidade – Habermas (2000) assim o diz – poderemos nós encontrar um momento particular para, a partir dele, ganharmos mais consciência sobre o que significa ter o *artístico* na escola, no mundo? Que papel poderá aqui invocar a educação artística?

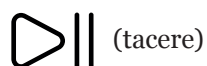
E, já agora, que lugar poderá ocupar o silêncio enquanto possibilitador, facilitador, de observações e audições agudas sobre a *auscultação* do mundo em que vivemos?

E, mais ainda, como delimitar o seu campo epistemológico dada a complexidade da sua esfera axiológica?

Ontologicamente, questionamos o silêncio perguntando-lhe *quem ele é?* Assiste-nos até o direito de voltar a perguntar-lhe, insistindo, e procurando saber quem ele é, epistemologicamente, quando o interrogamos sobre *como é que sabemos que ele – silêncio – é o que é?*

|| (silere)

Acontece podermos dizer que quando arte, silêncio e educação se aproximam pode daí resultar uma *atenção profunda* sobre o mundo. Daí que, para podermos dedicar essa *atenção profunda* ao que temos pela frente, bastar-nos-á para isso obsequiar-mo-nos com um passo *novo*, e deixarmos de ter os ouvidos colados aos joelhos, projetando-os no mundo.



A nossa insistência em falarmos, *sotto voce*, sobre o silêncio é por considerarmos que ele nos pode tornar ainda mais afetados pela arte. É sobre um silêncio-*afeção* de que aqui nos propomos falar. Duma afeção que nos abala, e que nos continue a abalar, por nela passarem a coabitar estímulos e valores que iniciam um novo escrutínio sobre aquilo de que somos feitos.

Do *silêncio que resiste* ao *silêncio que insiste* resulta num espaço de assunção sobre o silêncio, ele próprio, enquanto assunto da maior importância para a compreensão da arte e da educação, visto aquele na sua dupla dimensão ontológica e fenomenológica.

Dizemos isto por considerarmos que o valor ontológico e fenomenológico de uma obra musical deveria e deverá sempre procurar penhorar o ceticismo que muitas vezes temos em relação a ela própria. Presumimos até que isso deveria acompanhar sempre, e seriamente, a construção cultural dos homens. *A fortiori*, a educação artística, deverá ter um papel absolutamente essencial nessa construção.

É esse o caso singular de 4'33" de Cage.

Visto pelo prisma da educação artística, 4'33" chama-nos a atenção para aquilo que vai por dentro das manifestações artísticas contemporâneas, algo que nos permite falar e refletir sobre os próprios conceitos de poder, de pertença, de cultura e de identidade.

Haverá um Cage solidário a estas múltiplas dimensões tão caras ao pós-modernismo? Estamos em crer que sim.

Até o vemos solidário com todas as manifestações artísticas que evitem pressupostos teleológicos e que promovam produções, ou modos, de intersubjetividades.

Aí está um ponto comum: a arte enquanto conceito de *fabricação de intersubjetividades*, o silêncio enquanto referenciador de atitudes artísticas relacionais/inclusivas e a educação como terreno fértil para todas as sociabilidades possíveis.

Daqui resulta um olhar sobre a educação artística enquanto espaço de consciência política e de ações transformadoras.

Por isso, desse encontro, desse cruzamento, só poderão advir pensamentos, obras e ações que não nos deixem indiferentes, não nos deixem conformados. Ideias que decorram de um pensamento crítico e, já agora, de uma prática também crítica acerca daquilo que decorre da sua própria natureza.

Quando iniciamos esta abordagem sobre o silêncio, 4'34", demos conta da divergência

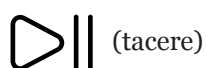
entre som e silêncio e desse binómio, numa atitude dialética, procuramos pensar o caminho da arte dos sons perspectivando-o no universo da educação e oferecendo-lhe um destaque: uma *outra* forma de expandir o campo de observação sobre a presença do artístico na escola. Desta feita, com a chegada do 4'33" ao mundo e à escola, demos conta de um acontecimento.

Iniciámos aí uma reflexão que inevitavelmente perdurará, assim o esperamos, por um tempo que nos auxilie a destronar a lógica das superficialidades contemporaneamente impostas.

O que sentimos hoje é que este silêncio em nós já vai reivindicando tempo e espaço por fazer parte da nossa ação educativa e por estimular discussões sobre o fazer artístico em contexto escolar. Entretanto, temos vindo a observar que, quando ele é exposto, ou declarado, surge uma espécie de indigestão, uma espécie de mal-estar advindo de uma certa opacidade que lhe é fulcral.

É aqui que sentimos a importância do silêncio enquanto convite a uma *ação de resistência* à positividade contemporânea e enquanto *ação de insistência* para uma negatividade de que Theodor W. Adorno (2015) se serviria para deslindar os protagonismos da arte no mundo e na educação.

Temos vindo a dar conta de que este silêncio de que falamos tem vindo a constituir-se como matéria sonora capaz de problematizar, de adensar, de tornar mais lentos os procedimentos, e de ampliar o carácter enigmático que o sonoro contém.



3.3.1 SILÊNCIO EDUCADOR?

Será a música, ela própria, educadora? Será o silêncio, ele próprio, educador?

Sendo música mais do que o somatório de um grupo particular de vibrações sonoras, quaisquer tentativas, neste nosso pós-modernismo, para a estudar e para observar o seu testemunho nos dias que correm sem a situar culturalmente, serão tentativas, digamos assim, ilegítimas.

A expressão cultura é hoje um dos tópicos mais usados no discurso pós-moderno e até assumiu o estatuto de lugar-comum numa dimensão que toma como garantida a sua posição e reconhecimento no mundo da educação.

Sabemos que, numa fase prévia, o discurso sobre cultura cobria metaforicamente o cultivo da mente e do campo.

Ora a ideia de uma cultura enquanto cultivo de um campo que se prepara para resistir a intempéries, poder ser transferida para uma cultura enquanto pensamento que resiste a dispositivos que a podem manietar, fica expressa nas descontinuidades cageanas que, culturalmente, constituem uma fissura.

Se quisermos, podemos afirmar que cultivar a natureza humana interior e exteriormente através de um processo educativo, tornou-se um campo conceptual enraizado no tempo e coerente no modo de esta se afirmar em sociedade.

À distância, podemos encontrar os anglo-saxões a construírem uma ideia de cultura próxima da *kulturkritic* alemã, ou os franceses a apostarem na cultura enquanto modelo civilizacional.

A presença estruturante do conceito de resistência ao lado do conceito de cultura acontece por esta se assumir enquanto uma aposta humana em completar, ou a enriquecer, as qualidades de cada um por oposição às características alienantes de que se vai revestindo a máquina de governação das vidas imposta pelo regime neo-liberal.

Por isso, este conceito novo de cultura rapidamente partiu para novas e divergentes tendências.

A proposição humanista enquanto valor *universal* para medir o nível de cultura de cada homem aparece, numa clara e perigosa assunção moral, para nos declarar que *pensar corretamente pode levar-nos a uma vida melhor, a uma vida mais aprumada*.

Este pensamento sobre cultura focou o seu olhar, apertadamente, na ideia de *cultura como arte*, numa atitude de observação de cultura envolvida numa dimensão simbólica.

Uma outra tendência - chega a vez do *volkish* (popular) - começa por nos falar sobre a existência de culturas (no plural em vez do singular) com maneiras distintas de viver - a visão de um povo como cultura - e cada uma incorporando uma visão particular do mundo.

As singularidades começam aqui a ganhar corpo e o silêncio resistente, enquanto experiência sobre o resistir a discursos *universais*, ganha vontade de se aproximar delas. Tomemos a ideia de que quando falamos de cultura estamos a falar daquilo que é aprendido, daquilo que é preservado. Cultura, de alguma forma é a dimensão pela qual os homens interpretam as suas atividades, as suas instituições, as suas crenças. Quando falamos de música, dizemos que é um comportamento humano, que se manifesta de uma maneira plural pelo facto de a podermos observar em ação e em diferentes contextos culturais.

As músicas só fazem sentido enquanto músicas por nos deixarem ver refletido nelas as suas histórias, os seus valores, as suas convenções e até as tecnologias que as suportam.

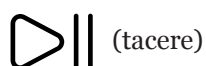
Por existirem muitas músicas damos conta de algo que lhes é comum: a sua multiplicidade, a sua diversidade.

Talvez estejamos em condições de poder afirmar que, não raras vezes, elas nos escapam ao ouvido por iniciativa própria, por desejarem evitar a estandardização do mundo global em que vivemos.

Esta constatação sobre o poder dos *massmedia* deveria provocar em nós uma resistência, deveria promover em nós a ideia de que é conveniente não esquecermos que, embora bastante mais uniformes no que diz respeito à biologia, somos muito diversos culturalmente, somos um *aberto*.

Ainda mais significativo se tornará se a pudermos colocar como parceira efetiva da nossa idade, se pudermos afirmá-la como um material elementar e hábil e se a pudermos ver e ouvir enquanto elemento inclusivo para todos e não como componente exclusivo para alguns.

Dos seus atributos – interação, heterogeneidade, metáfora, intencionalidade – vemo-la predisposta a resistir a todas as campanhas que nos tornem a todos ouvintes menos competentes, intérpretes ineficazes e frágeis inventores.



Pelo contrário, e isso é sinal da sua resistência, a música manifesta-se, mesmo em exercício de contracorrente, favorecendo e estimulando aquilo que lhe é mais significativo – capacidade de interagir socialmente e de (re)criar espaços de exploração de atitudes e de comportamentos - pondo em jogo culturas, subculturas e micro-culturas procurando transformar as culturas locais em momentos de fissura, em *pedras de resistência* na engrenagem da indústria e do comércio sonoro.

As ações, a multiplicidade de referências, de reações, de significados, e as relações que a música estabelece com o domínio da metáfora, agindo e criando flexibilidades cognitivas que são o apanágio da cultura humana, fazem-nos acreditar que a música se predispõe sempre a divergir e a criar *espaços abertos* e heterogêneos aonde assuntos diferentes possam ser tratados em sã confraternização com acontecimentos pródigos em indeterminações.

Esta resistência da música, esta resistência do seu silêncio, advém de uma luta mais funda – o seu confronto com uma racionalidade ou uma epistemologia clássica que reduz o real a um quadro em que ela é sistematicamente exposta por gêneros, quadros, etc.- e da sua vontade em abandonar qualquer tentativa de representação.

Adensando, a resistência da música concorre, pela complexidade e indeterminação que o real comporta, para ser cúmplice de uma epistemologia moderna em que as coisas – o sonoro – se manifestam através de uma subjetividade, se expõem através de nós, cuja situação nova nos coloca em aberto, nos põe precários e nos deixa, muitas vezes, a contradizermos-nos.

Esta representação paradoxal do homem em que a música assenta arraiais, faz dele um sujeito fragmentado, e coloca a música em estado de alerta. *O silêncio põe a música em estado de alerta.*

Por isso não seria mau revestir a música de um silêncio, ora *resistente* ora *insistente*, capaz de compor um ideal de emancipação perseguindo a possibilidade de transformação e de rutura. Eis o silêncio como discurso disruptivo face ao modo como experimentamos hoje a música.

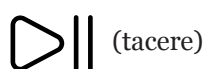
O silêncio resistente é um silêncio que ocorre na relação entre os homens e a multiplicidade dos poderes instituídos. Dessa relação o silêncio compõe um pensamento pois, segundo Foucault (2015), *pensar é resistir*.

Falamos então de um silêncio como um implante que ativa no corpo aquilo que é essencial para tornar inesgotável o pensamento humano.

Para isso é necessário ir em busca de uma *geografia do silêncio* composta pelos tópicos registados em palavras-chave cuja designação – *aberto, indeterminação, mundo, natalidade, ouvido-reificado, ouvido-em-trânsito, voz-orelha e acordeão de papel* – nos vai permitindo encontrar palavras ainda-não-ditas que, envolvidas no próprio silêncio, nos impõem um enigma e ganham com isso voz.

Esse silêncio, damos conta disso, cresceu em nós como uma inquietação pessoal e a partir dele – espaço de reflexão - temos vindo a atravessar mundos.

Essa travessia - o homem *em trânsito* – viabilizou uma experiência sobre o silêncio pensado a partir da ideia de alguém que, com ele, ambiciona resistir e com isso, num arrebatamento, tenta aprumar um espaço habitável para pensar esse silêncio como algo *acontecimental* e, por isso, permitindo-se não criar um corpo de saber cujo discurso normativamente percorra categorias e distinções claras.



Eugénia Vilela (2010) diz isso mesmo quando nos elucida a propósito do seu Silêncios Tangíveis:

Não se pretende dissecar o silêncio no seu dizer, mas pensá-lo a partir do seu mostrar. Tal como o corpo, o silêncio não é perspectivado a partir de um espaço epistémico, mas sim no espaço vivido do *corpo-acontecimento*. A materialidade do silêncio oferece-se na sua pulsação. Ou seja, desde o acontecimento do próprio silêncio. (p. 20)

Se para Vilela, é no *corpo-acontecimento* que o silêncio ganha espaço, no nosso caso é, também a partir de Cage – ele próprio um corpo-acontecimento - que procuramos falar sobre silêncio. Cage é o ângulo a partir do qual podemos pensar o mundo, particularmente o mundo da educação artística.

Cage, na verdade, é um testemunho da resistência. A sua experiência composicional e pedagógica permite-nos observar, na proximidade da sua obra, as entropias de um pensamento singular que nos dá força para fazermos levantar a nossa inquietação. Este desassossego é, já o expressamos antes, provocado pelo modo infértil com que vimos a ser governados nas nossas vidas, a ser administrados nas nossas escolas e, por causa dessa circunstância atrevemo-nos a ficar em silêncio, a permanecer num silêncio que pode ser reconhecido como tal.

Ouçamos Vilela (2010):

(...) não é apenas uma forma de mutismo e de incomunicabilidade, procura-se pensar o lado fecundo do silêncio como uma linguagem que envolve uma forma agônica de vida. (p. 22).

Eis o silêncio como fratura, eis o silêncio enquanto murmúrio de liberdade.

Eis o silêncio como lugar para um *pensamento-outro*, conceito esse que no dizer de Vilela (1998) é:

[...] simultaneamente, uma sabedoria e uma esperança – enquanto elementos de uma outra forma de pensar. No risco e na incerteza. É precisamente aqui que emerge o lugar desde onde se desenha um percurso inédito do pensamento: um pensamento em que o aleatório, o incerto e o complexo são a base de todas as expressões da racionalidade. A complexidade da realidade enfrenta-se, então, a partir de uma razão arrancada ao absoluto e penetrada pelo sentido dos *limites*, edificando-se, assim, uma autêntica *racionalidade aberta*. (p. 176)

CAPÍTULO 4 - A AGONIA DO SILÊNCIO

4. DA AUSÊNCIA DO SILÊNCIO

O imperativo de comunicar é uma acusação contra o silêncio, bem como uma erradicação de toda a interioridade. Não deixa que sobre tempo para reflexão ou lazer porque o dever da palavra o leva. O pensamento exige paciência, deliberação e a comunicação, essa é sempre feita com urgência.

Na comunicação, no sentido moderno do termo, já não há lugar para o silêncio, há uma coação da palavra, de ser obrigado a falar, de dar testemunho, porque a «comunicação» é tida como a resolução de todas as dificuldades pessoais ou sociais. (...) Mais do que o ruído, o silêncio é o inimigo reconhecido do *homo communicans*, a sua vocação. Implica na verdade, uma interioridade, uma meditação, uma distância assumida em relação à turbulência das coisas, uma ontologia que não tem tempo de aparecer, se não estivermos atentos a ela.

(Le Breton, 1997, p. 12)

A contemporaneidade, é um facto, é mesmo ruidosa. Esta afirmação chega-nos do antropólogo e sociólogo David Le Breton (1997) que dedicou ao silêncio um ensaio – *Do Silêncio* - onde são abordadas as *políticas do silêncio* e analisadas as ambiguidades que o habitam podendo dele fazer, quer um *instrumento de resistência*, quer um *instrumento do poder*.

O que aqui expomos e reivindicamos é um silêncio anacrónico por este se opor à categórica imposição da comunicação abundante na sociedade contemporânea. O que aqui pretendemos defender é, na sua ausência, reerguer o silêncio por sabermos que com ele será possível impedir a erradicação da interioridade e, assim, abandonar o vazio do discurso permanente.

Falamos de agonia por sentirmos que, sem silêncio, a nossa cidadania está condenada a uma estratégia de condicionamento das nossas vidas. Diríamos que a paralisação do sentido da vida – é essa a nossa agonia – é hoje encarnada pela violência do ruído, do contínuo sonoro que fustiga a vida moderna. O uso excessivo da palavra, do som e da imagem corre quase sempre a favor do esvaziamento de um qualquer sentido para a vida. Há como que uma paralisação dos sentidos e uma transformação do nosso modo de estar e de ser.

Essa agonia, perpetrada pela ausência do silêncio, é o enunciado de uma perda significativa de possibilidades de podermos dialogar entre nós e com o mundo.

O silêncio, isso brota da sua natureza, comporta uma plasticidade que corresponde a uma circulação social de sentido. Essa plasticidade, essa porosidade, alimenta e fortalece o jogo do homem com o mundo, com o real.

Esta constatação permite-nos afirmar que o silêncio é também criação e é, na sua polissemia e ambiguidade, uma maneira de configurar, até ao infinito, uma multiplicidade de relações a que Eugénia Vilela, a partir de David Le Breton, apelida de *figuras políticas do silêncio*.


Dentre delas gostaríamos de pôr em destaque aquela figura que ganha sentido no quadro da complexa relação entre a arte (em particular a música), a educação e o mundo. Essa figura tem instalado em nós um modo de valorizar o silêncio enquanto condição fundamental para o ato de criar, interpretar e ouvir música.

A agonia resulta da constatação de encontrarmos hoje uma quase ausência de condições para que o silêncio nos acompanhe nos nossos atos e nas nossas efabulações.

Na sua proposta sobre a ampliação de sentido da expressão *políticas do silêncio* Eugénia Vilela (2010), em *Silêncios Tangíveis*, diz-nos que:

Por políticas do silêncio pode entender-se, quer a violência desencadeada por formas de poder (por determinações lógicas do poder) que negam o direito a uma liberdade de fala do sujeito político, quer a violência indiciada por uma obrigação de falar, sustentada num processo de dominação que afirma a prioridade da palavra. (p. 46)

É esta *obrigação de falar*, traduzida por nós por *ruído*, que nos agonia, que se instala em nós e não nos dá tempo e espaço para pensar. Para pensar o mundo e para nos pensar no mundo.

 (tacere)

É Le Clézio (1989) que nos diz isso a partir dos seus pensamentos em Índio Branco:

O silêncio, pelo contrário, permite tudo. O silêncio não é mágico. É animal, vegetal, elementar. É terreno. O silêncio desintegra as ameaças, dissolve os malefícios. É a defesa primeira contra as agressões dos outros, dos estranhos, dos não-humanos.

O silêncio é por assim dizer uma linguagem às avessas, como a dos sonhos ou dos êxtases. Uma linguagem que está para além das acusações e das responsabilidades. (pp. 30-31)

Por isso, o nosso 4'34" tende a remeter-nos para um silêncio que, de uma outra forma, num outro gesto já distante do próprio Cage, possa ensaiar agonisticamente um olhar sobre a música em contexto educativo e no mundo, numa entropia mercedora de atenção por desejar intervir questionando, alterando e subvertendo as práticas hegemônicas do ensino e da aprendizagem da música nas escolas e de como esta é ouvida no mundo.

Assim entendido, este silêncio abeira-se de José Carlos de Paiva quando este nos confia que uma qualquer intervenção artística pode ser entendida como: "arte como processo predisposto ao político, como produção social e cultural" (Paiva, 2009, p. 205), mesmo que isso coloque em tensão e em choque *aquilo que é feito* – arte – e *aquilo que nos fazem* – cultura.

Eis-nos perante um silêncio enquanto figura agonística, politicamente falando.

À leveza dos tempos de hoje, o silêncio indis põe-se e contrapõe, tal como o vemos, o adensar da própria capacidade que o sonoro-musical terá, em si mesmo, de poder declarar que deseja conviver com a complexidade que o rodeia, afastando do seu campo de ação essas transparências e simplicidades que, ruidosamente e em abundância, são convocadas para governar e manietar os homens.

À ligeireza dos dias que correm o silêncio deve ser capaz de se lhe opor, deve ser hábil em dizer não à instantaneidade e propor um processo de mediação lento e pródigo em reflexões.

Apesar disso, e apesar de todas as ingerências estrepitosas, a música e as artes são um território de inalienável liberdade.

É esta a nossa posição que nos leva a afirmar a profunda dimensão política das artes. Presumimos então que uma mente silenciosa poderá constituir-se como um *posto avançado* no percurso humano a ser empreendido por cada um de nós.

O que daí advirá? A certeza do que presumimos que poderá acontecer quando nos imaginarmos mais prudentes e mais ricos na singularidade dos nossos pensamentos e nas nossas ações.

Talvez até possamos declarar que nos transformamos em “artesãos” do estranhamento, lançando ao mundo sinais vivos da nossa interioridade, por nos deixarmos proteger por um silêncio enquanto estratégia de sobrevivência, de resistência e de reflexão. Isso poderá apoiar-nos numa *outra* possibilidade de fazer uma *interpretação do sensível* solidária com percepção, experiência e reflexão.

A ausência de silêncio em nós dificulta a possibilidade discreta de cada um poder interrogar-se: - donde vem a ato de criar música? Doutra maneira, o ruído quase nos obriga a impormos a nós próprios a tentativa de encontrarmos narrativas simples para podermos descrever música, ou arte.

Apetece-nos poder dizer que a ausência de silêncio nos dá saudade daquele distanciamento brechtiano, ou beckettiano, capaz de uma doce litania, capaz de dizer que sem silêncio não haverá a possibilidade de começarmos a aproximar-nos de uma música mais próxima da realidade rude e manifestamente dura das coisas.

Essa ausência de silêncio engana-nos e não nos diz para procurarmos desafios, mesmo sabendo que com eles podemos não chegar a lado nenhum.

A ausência de silêncio deixa-nos sem capacidade, pelo seu eficaz atordoamento, para podermos dirigir as nossas energias em direção ao enigmático sonoro, ao mistério das coisas. Uma das boas razões para nos podermos dedicar à música é a de, através dos sons e dos seus silêncios, ficarmos a pensar no que nela não compreendemos e, por isso, podermos deter-nos nela demoradamente.

A ausência de silêncio perturba a possibilidade de imaginarmos uma obra de arte contemporânea, dificulta a nossa respiração sobre a obra, ou procedimento plural, ambíguo, e desativa a riqueza dos processos de mediação. É aqui que invocamos, novamente, 4’33”.

4’33”, ou até mais tarde o’oo”, explora os limites da música de uma forma radical. Oferece-nos a negrura da não narratividade da vida. Expõe-nos perante uma epifania sonora sobre o incompreensível, o inaudito e sobre o insondável.

|| (silere)

Como será fácil de adivinhar, a atualidade ruidosa não se deixa possuir por esta ideia essencial de fazermos *reset* e de podermos começar a jogar de novo com os sons. Isso não lhe convém.

Cage, doutra maneira, convida-nos a começarmos de novo, observamos nós numa aproximação ficcionada ao pensamento de Arendt, e a colocarmo-nos diante de uma qualquer situação como se estivéssemos no início, no princípio, no dealbar da vida. Ao lado de Cage, Le Clézio (1989) discorre sobre a função silenciosa desta maneira:

Não é fácil tornar silenciosas as palavras. Não é fácil de súbito calar o altifalante que me ligaram à garganta, de encobrir as lentes que os meus olhos esconderam, de rebentar as membranas que lá no fundo dos meus ouvidos vibram. É isso que quero tentar. As palavras saltam em mim, dentro de mim, querem irromper de todos os meus orifícios e cobrir o espaço. As conquistas verbais, todas as pequenas mordidelas de formiga das palavras e dos adjetivos. Depois de ter aprendido a falar, ao indivíduo o que é que falta? Falta aprender a calar-se; é isso. (p. 33)

Esta é a função dialética do silêncio que aqui expomos, uma função transitiva e que incita à negatividade, à recusa, ao êxodo.

4.1. DE COMO O SILÊNCIO PERDEU A SUA VOZ

More music?

Living or dead, that's the big question.

(Cage, 1961, p. 46)

Como encontrar um tal silêncio? As nossas cidades estão repletas de barulho, de gritos, de uivos, de fragores que ensurdecem. Nos cruzamentos, os altifalantes berram sem cessar todas as palavras, as ordens, os slogans. Nas caves de cimento uivam as guitarras elétricas, sem parança, e os saxofones rasgam o ar. Há tanto barulho nas ruas das cidades que o coração se põe a bater muito depressa e as mãos transpiram. Há tais explosões e tais fragores que se estendem a toda a velocidade, enviando para o espaço as suas ondas trituras, atirando os seus ângulos duros, fendendo as paredes, os vidros e a pele dos homens. Como ser silencioso? (Le Clézio, 1989, p. 32)

A voz firme do silêncio alerta-nos para o facto de que, aos seus sinais de alerta face ao ruído causado pela atualidade, a sociedade tem vindo a estar pouco sensível ao seu apelo. Aparentemente, o silêncio, enquanto dimensão humana predisposta a descobrir um possível estatuto poético para qualquer homem, não tem sido premiado nas múltiplas tarefas com que o mundo tem brindado o homem. Pior ainda, quando o silêncio insiste em evidenciar-se como uma atenção profunda sobre o que tem pela frente, logo aparece o “espetáculo em que se transformou o quotidiano” (Pereira, 2016) protestando e exigindo que a sua voz tonitruante se instale em nós num *continuum* avassalador, desafiante e muito pouco dado a diálogos.

Ao mesmo tempo, assistimos a um tempo contemporâneo imbuído de um espírito consumista, cuja atmosfera de afeto produz em nós um sobressalto permanente de agitação. O silêncio, esse *apelo ao discernimento*, perde a sua voz no meio de uma sociedade cuja estetização sem limites nos transformou a todos em meros consumidores compulsivos e incapazes de, silenciosamente, refletirmos sobre o que fazemos. Assim, deixamo-nos envolver pelo ruidoso emocional-estético e deixamos de ser capazes de *saltar fora*, de *sair para fora*, e podermos fazer, do alto do nosso silêncio-*miradouro*, uma leitura panorâmica do mundo.

Mas, terá sido sempre assim?

Sabemos que não há nenhuma sociedade que não se tenha rodeado de realizações e de trabalhos direcionados para a estilização dos seus objetos, dos seus ritos, dos seus gostos e das suas memórias.

Por causa disso podemos até olhar para trás e catalogar aquilo que tornou singular cada época, cada sociedade, sem construir uma genealogia que nos obrigaria a pôr em cena uma narração histórica a seu tempo linear, contínua e até monumental.

Façamos, antes, uma leitura panorâmica – ao jeito topológico de Mario Perniola – sem nos deixarmos seduzir, entretanto, pelo apelo historicista em que o pensamento sobre arte se tem deixado enredar.

Houve um tempo em que as manifestações artísticas – olhe-se o caso das sociedades primeiras – não eram elaboradas com intenção estética e também não tinham o objetivo de serem consumidas em fruição estética *desinteressada*. Estamos em crer que o *fim último* para o qual eram perpetradas era o de poderem participar ativamente nos rituais.

Como é que tudo isso acontecia? Ao traduzir a organização do cosmos, ao evidenciar os mitos exprimindo e dando vez e voz coletiva à tribo, ao clã, cadenciando os momentos particularmente mais importantes da vida social, as máscaras, os toucados, as pinturas do rosto e do corpo, as esculturas e as danças, os sons tomam o lugar do ritual e do religioso.

A manifestação artística, digamos assim, não tinha possibilidade de existir *por fora* da vida em grupo: rezar, trabalhar, lutar eram ações com fortes implicações estéticas que eram fulcrais e eram tudo menos fúteis ou a viverem na periferia de qualquer sociedade, grupo ou clã.

É, pois, possível ensaiarmos um pensamento que nos leva a poder dizer que essas sociedades primeiras tiveram fortes experiências estéticas sem possuírem um sistema de valores isolados do ponto de vista artístico.

Mais tarde, dando como exemplo o humanismo renascentista, acontece um rasgão: o estatuto do artesão separa-se do estatuto do artista e permite que ao *saber fazer* se lhe oponha o *fazer sabendo*. O artista, o músico assina a sua obra que se destina a um grupo de indivíduos, ou instituições, privilegiados.

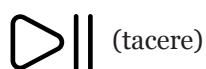
Aqui, a missão estética ganha relevo fazendo com que a aventura da autonomização do fazer e do dizer artístico ganhem um valor, uma dignidade e uma importância social nova.

O gosto dos mais poderosos amplia o seu prestígio e nasce uma primeira sociedade estética no seio das sociedades aristocráticas europeias.

Mais próxima do tempo que vivemos, desde há dois séculos atrás, as manifestações artísticas impõem-se enquanto sistema de alto grau de autonomia e de refinamento

ao partilharem as suas aventuras, não só com a sociedade, mas particularmente com instâncias de seleção e de consagração.

A voz emancipada dos artistas, dos compositores, move-se temerariamente por caminhos em que a liberdade criativa choca amiúde com a sua frágil condição económica.



É aqui que a arte dita comercial, escrupulosamente varrida pelo olhar muito atento da *escola de Frankfurt*, ganha corpo e exercita lucros e sucessos imediatos. É aqui que a arte cede o seu modo de ser às exigências do público e passa a construir objetos e produtos *sem riscos* e de obsolescência imediata.

Tudo aponta para a organização de um modo de estar artístico que configura uma oposição latente entre arte e comércio, entre cultura e indústria, entre arte e divertimento, entre autêntico e *kitsch*, entre arte de elite e arte de massas. Assistimos ao nascimento e à exacerbação de uma bipolaridade da qual resulta a estetização completa do mundo estabelecida por lógicas de comercialização e de individualização extremas.

Neste novo mundo, neste estado efervescente do capitalismo artístico, os fenómenos estéticos já não são – é aqui que o seu silêncio poderá jogar um papel muito importante – periféricos, nem marginais. Estão completamente atolados na hiperativa máquina de produção, de comunicação e de comercialização.

O quotidiano – também é aqui que o silêncio perde a sua voz – passa a estar comprometido com essa inquietação, colocando as manifestações artísticas à beira de um verdadeiro ataque de nervos e ativando nelas um longo e penoso estado de imponderabilidade, de permanente indefinição.

O silêncio perde a sua voz perante este universo de superabundância. Perde a oportunidade de evidenciar o seu apoio a qualquer pensamento singular, na medida em que este mundo *transestético* para existir tudo generaliza para tornar mais eficaz, mais lucrativa a indústria de consumo.

O silêncio de um pensamento artístico singular ao impedir, ao tornar lento o processo é proscrito pela eficaz arte-de-mercado que, do alto do seu pedestal afirma, vocífera, que já não são necessárias narrativas transcendentais. O que vinga é a valorização distrativa e consumista de uma qualquer manifestação artística.

O silêncio perde a sua voz, fica com a voz embargada, por assistir à apropriação contemporânea de uma ideia de arte que legitima, numa escala planetária, o hiperconsumo de um modo de vida *hiperindividualista* em que corpo e pensamento são tratados como peças de uma máquina humanamente predisposta ao hedonismo.

O silêncio fica mirrado e estiolado na presença dos homens manipulados e alienados pelo descartável, pela celeridade e pelo divertimento episódico e efêmero.

Mas, quem sabe, talvez a perda da voz do silêncio lhe permita aspirar a uma reflexão que o deixe inquieto. Quem sabe se a experiência dessa inquietação leve o homem, a um qualquer homem, a pensar que essa experiência que o atravessa – ideia central do existencialismo – o ajude a querer exprimir-se e a ganhar voz sobre o carácter irreduzível da experiência humana. Quem sabe se o silêncio não encontrará exatamente aí lugar para existir e resistir, para dizer que apoia a liberdade e a indeterminação necessárias à proclamação política a que um qualquer indivíduo não se deve deixar subsumir em enunciados universais e que a arte, a música só pode constituir-se como a *abertura de possibilidades de experimentar o mundo*.

Talvez o silêncio possa, esse foi o caminho que encontramos nele quando o aproximamos de Hannah Arendt quando nos fala de *mundo* e de *natalidade*, apoiar-nos a todos numa tomada de consciência sobre esse jogo indeterminado existente entre um qualquer homem no mundo a inaugurar outros sentidos e em recomeços permanentes, para os objetos e procedimentos artísticos.

Se partirmos desta solidariedade entre silêncio e pensamento humano logo daremos conta que a arte, aqui e ali beliscada para máquina belicista do comércio e da indústria, vem sussurrar-nos que sempre se imaginou enquanto *sentido ilimitado sobre o mundo* e que a criação, com o silêncio que lhe é naturalmente particular, nos vem permitir *dizer o indizível, pensar o impensável, e conhecer o incognoscível*.

4.1.1. PORQUE É QUE O SILÊNCIO PERDEU A SUA VOZ?

Na verdade, talvez o silêncio não tenha perdido a sua voz. Ficou foi, ou ainda está, submerso nessa cacofonia em que o quotidiano se transformou (Pereira, 2015) e aonde a regra operativa dominante se mostrou eficaz em *gritar o mais alto possível*. Esta situação entra deliberadamente em choque com o que Agamben nos diz sobre a *comunidade que vem*. Os seres dessa comunidade, na ausência de um silêncio produtor de um pensamento *outro*, rapidamente são esvaziados das características potenciadoras de um qualquer outro imaginário.

Entendemos ser fundamental, pelo motivo atrás expresso, potenciar formas inéditas de relações connosco próprios – silêncio no nosso caso – propiciadoras de uma ontologia sobre nós, numa clara alusão àquilo a que os gregos falavam quando falavam do *cuidado de si*, ou *epimeleia heautou*³⁰, e que nos permita fazer a crítica do que somos e de como estamos, resultando daí podermos falar sobre os limites que nos impostos, hoje.

Aí chegados – ao silêncio crítico – vemos ser possível imaginarmo-nos críticos e não nos deixarmos governar de qualquer maneira, ou a qualquer preço.

Esta circunstância – daí falarmos sobre a perda da vez e da voz do silêncio – esta constatação sobre uma sociedade que fala o mais alto possível, perante uma realidade falaciosa obrigou FJP a dizer-nos que (Pereira, 2015): a gritaria atual potenciou uma cacofonia de muitos e altos decibéis.

E agora?

Fernando José Pereira, na sua proposta singela de nos aproximar do real, fala-nos de um silêncio como opção, fala-nos de *um silêncio que deve emergir das obras na sua opacidade*, de *um silêncio que ativa os segredos e os enigmas que são oferecidos à desocultação pelos artistas* (Pereira, 2015).

³⁰ O conceito de *epimeleia heautou*, ou o *cuidado de si* encontra-se na introdução a O que é a crítica?(2015), de Michel Foucault, redigida por Daniele Lorenzini e Arnold I. Davidson elucidam-nos que, na Antiguidade, a expressão socrática do *conhece-te a ti mesmo* esteve sempre conetada com a pregorrativa do *cuidar de si mesmo* e que, segundo Foucault (2015), a propósito da crítica, o levaria a dizer que a esta “chamaria muito simplesmente a arte de não ser governado ou a arte de não ser governado a qualquer preço. E proporia, portanto, como primeira definição de crítica, esta caracterização geral: a arte de não ser governado de tal maneira.” (p. 34)

Ouçamo-lo:

O preenchimento significacional das várias camadas do tempo que corporizam a obra de arte oferecem-se em múltiplas formas. Talvez a mais adequada ao nosso tempo seja sob a forma do espectral. Um corporizar silencioso e talvez assombrado – a sombra outra vez – de um reviver ontológico do tempo, agora sobre a forma silenciosa da ativação da memória.

Não há obra sem tempo e uma obra habitada por esse silêncio espectral que é a sombra da temporalidade complexa que compreende o passado, o presente e, também o futuro é, de certeza uma obra politizada, pois reconhece, como diria Fredric Jameson, a sua cartografia cognitiva e, ao fazê-lo, posiciona-se perante a pandemia. Refugia-se na sombra, isto é, no silêncio (Pereira, 2015).

Esta intervenção ajuda-nos a conquistar politicamente a possibilidade de vermos e ouvirmos o silêncio como um obstáculo à sociedade positiva. Um silêncio rugoso, não polido, capaz de resistir e de desacelerar. Um silêncio que implique uma interpretação, uma hermenêutica, a conquista de um pensamento próprio. O seu dizer confirma-nos que, perante o que vemos à nossa frente - na arte, na educação, na sociedade - só nos resta promover uma silenciosa distância, uma silenciosa/ruidosa negatividade.

Mais uma vez: o silêncio perde a sua voz quando - perante as manifestações artísticas do *nada a interpretar*, do *nada a decodificar*, do *nada a pensar* – não se empenha em afirmar, ou até reafirmar, a alteridade necessária, a negatividade do diferente, do estranho.

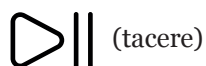
Ao contrário de Fernando José Pereira e da sua proposta desanestésica de aproximação ao real, o fenómeno da estetização sem complacências do hoje, ativa em nós uma anestesia facilitadora da ideia de que a fruição estética se esgota, quase por inteiro, na expressão geracional mais ouvida contemporaneamente que é a do dizer: - *Gosto*. Presumimos que, a seu lado, o silêncio poderá vir a apoiá-lo dizendo-lhe que o saber e o conhecimento são matérias para conquistar, sobretudo, numa tensão e numa luta permanentes, numa espécie de negatividade adorniana rejeitadora do que é hoje o abuso do *autorreferencial*, do que é hoje a *falta de mundo*.

Tudo fica sem profundidade, tudo fica sem interioridade, tudo nos remete para uma espécie de vazio.

Mas, nós sabemo-lo, existe uma outra arte para lá desta berraria tonitruante. Existe algo que, na forma de se manifestar, de se conjecturar, propõe a si própria um afastamento, um distanciamento silencioso, algo que lhe possibilita ter um pensamento crítico e que lhe faculta a hipótese de construir conceitos e significações singulares.

Essa construção não poderia deixar de ser uma *possibilidade da impossibilidade*, algo para ser contemplado metaforicamente e para adquirir um estatuto próprio e estruturante na medida em que poderá permitir ver a *arte como uma possibilidade*. Fernando José Pereira diz-nos – talvez piscando o seu olhar a Mario Perniola quando nos fala da sombra - que, numa obra de arte, o silêncio é-lhe constitutivo. Não poderíamos estar mais de acordo, dizendo até que essa condição do silêncio sediada em nós nos é absolutamente essencial – importa afirmar e salientar - por nos tornar cúmplices da dissensão. Tal como para Fernando José Pereira, essa constatação é-nos, por si só, suficiente.

Bastará, pois, dizermos que deixamos de ser apenas uma simples interface na máquina orquestral e global da comunicação por ora existente. É-nos bastante, poder afirmar que, num mundo em que o homem já quase só se encontra consigo próprio, é fundamental conceber objetos que perdurem, que se afastem do presente consumista e que digam, em voz baixa, que o belo artístico é a “cópia do silêncio a partir do qual fala a natureza” (Adorno, 2015, p. 45).



4.2. A ESCUTA OBLÍQUA DO SILÊNCIO

O terror espalhado por Schoenberg e Webern, hoje como ontem, não provém da sua incompreensibilidade, mas do facto de serem demasiadamente bem compreendidos.

(Adorno, 2003, p.56)

A Música, pela sua ubiquidade, parece-nos ser um fenómeno natural, intuitivo e característico do comportamento do ser humano.

Tão natural e tão humana que parece ser tarefa impossível determinar o seu início, donde vem ou como se manifestou pela primeira vez.

Na dúvida, começamos por suspeitar que tem o mesmo tempo que o Homem tem, e assim vamos estando, ainda hoje, tão etnocêntricos!

A mitologia mais antiga, na sua tentativa de justificar quem somos e de nos colocar no nosso lugar, atribuiu-lhe origem divina e, por razão de força maior, enobreceu a sua transcendência. Essa responsabilidade que lhe foi insuflada, como sabemos, ainda hoje se faz sentir.

Talvez por isso seja importante lembrar aqui que, em muitas culturas, o termo *música* é poucas vezes imaginado, tal como o fazemos por cá, como uma organização sonora que decorre num espaço limitado de tempo.

A música encontra, neste seu piscar de olhos às diferentes culturas e neste seu jeito flutuante de se deslocar, mil maneiras de fintar o seu próprio destino e de se manifestar solidária com os modos de ser de cada sociedade, de cada lugar e de cada costume.

Assim podemos dizer que *a música* é uma espécie de *realidade que soa*.

Exatamente porque o meio natural, cultural e social em que vivemos é sonoro e, dir-se-ia, visceralmente sonoro!

É aqui que o conceito de dispositivo musical ganha força:

- como rede de relações entre elementos heterogéneos;
- como elemento criador de nexos;
- e como estratégia.

Bastará, sem grande esforço, darmos conta dessa imensa sonosfera que nos acompanha em todos os momentos da nossa vida, do nosso trabalho e do nosso ócio.

Resulta desta circunstância uma proximidade tal à sua presença que, a nosso ver, essa mundivência sonora toca de perto a cumplicidade, a intimidade ou a promiscuidade.

Podemos afirmar então que a dimensão sonora do mundo, nas suas múltiplas formas, se manifesta humanamente do ponto de vista físico, psíquico e mental.

Tudo isto, como facilmente imaginamos, tem repercussões enormes no Homem, como ser cultural e como ser bio-psico-social.

O que ficamos a saber? Sabemos que o som é um fenómeno físico de natureza vibratória. Mas o que é que daí resulta? O que será, então, o som para o ouvido humano? Para o ouvido humano os sons são imagens auditivas da realidade, *sinais* de coisas que acontecem, são *pontos de contacto* com o mundo.

Esta dupla propriedade dos sons - vibração/*senal*, natureza própria/*pensamento-conceito* - permite-nos usá-los como representações mentais, como objetos de conhecimento, como peças de um *tetris sonoro* desempenhando papéis fundamentais de carácter simbólico.

Por causa da Música, mas sobretudo pelo que fazemos dela, podemos dizer que o som contém em si mesmo, e quanto baste, partículas orgânicas e semânticas com elevado potencial de comunicação. Ora, o potencial simbólico do som desenvolveu-se de tal forma que deu, pela natureza própria de se manifestar, lugar a uma sofisticada linguagem, a Música, e a um fascinante *sistema de comunicação*.

Música e som podem ver-se ao espelho, voltam a olhar-se, e parecem retirar um enorme prazer deste jogo, deste relacionamento. A música nasce, pois, deste imenso e inesgotável jogo sonoro e assim, a música, talvez por causa disso, tornou-se universal. E, da mesma forma, ela está e esteve presente, desde sempre, nos momentos mais significativos da criação humana. De que falamos então, quando falamos de música?

|| (silere)

Uma resposta literal, adensando a problemática cageana da *organização sonora*: um determinado tipo de vibração sonora assente e enquadrada em pressupostos de ordem culturalmente diversificada.

Música é um fenómeno conceptual que acontece, tem lugar, na nossa mente. Sem mais. Daí podermos “resolver” e clarificar, se isso for culturalmente determinante, a distinção entre ruído e música.

Música resulta de uma série de vibrações sónicas transmitidas ao cérebro através dos ouvidos, e é no cérebro - lugar onde tudo acontece - que começa todo o processo

a partir do qual os sons começam a “fazer sentido”. Aí podemos dar aos sons uma ordem determinada.

Ou podemos, simplesmente, jogar com eles quer sensorial, quer estrutural, quer semanticamente...é só escolhermos!

Não será por acaso que a expressão *fazer música* em muitas línguas signifique exatamente isso. To *play music*, *spielen music* ou *jouer de la musique* confirmam com alguma pertinência esta visão.

Então, aos sons ordenados e emoldurados por convívios culturais permanentes, chamamos nós música.

Podemos observar a música como uma metalinguagem que expressa universalmente emoções humanas e transcende barreiras culturais e linguísticas.

A audição, a interpretação e a invenção musicais, ficamos agora a saber, são, pois, claramente, uma representação dessa espécie de jogo triplamente simbólica que consiste em organizar sons como representações majoritariamente significativas.

Fruto da capacidade de combinar e jogar – aí está o *ludis musicalis* ao lado do *Homo Musicalis* - o ser humano propõe-se comunicar, expressar e, não raras vezes, declarar-se artisticamente, evidenciando elementos da sua experiência sonora – musical, do seu labor e da sua inventividade.

Daí que o resultado dessa comunicação *versus* jogo musical faça acontecer reações diversificadas a quem a ouve, dado o complexo conjunto de variáveis posto na mesa. E o que é que sabemos deste jogo? O que é que sabemos do impacto de uma obra musical em cada um de nós?

Sabemos que cada obra leva a marca do tempo e da personalidade do seu criador.

Sabemos que as atitudes e as experiências estéticas do inventor musical e dos intérpretes e auditores marcam a música que fazem e são, quase sempre, reflexo das suas manipulações sonoras, estéticas e das matrizes culturais a que pertencem. Na realidade, todas as manifestações musicais nunca estão sós e estão quase sempre em estreita ligação com outras formas de cultura (literatura, dança, poesia, teatro, cinema, vídeo).

Assim, é importante partirmos do princípio que a música não deve ser entendida apenas a partir dos seus elementos estéticos, mas apreciada, em primeira instância, a partir da ideia de que é uma forma de comunicação com os seus próprios códigos, com os seus tiques, com a sua maneira de ser.

Talvez seja bom entender a música como uma manifestação de crenças, de identidades e de difícil tradução quando apresentada fora do seu contexto.

Talvez assim seja possível falar de música como *som culturalmente organizado* pelo ser humano, com Cage a requerer-lhe liberdade e audácia. E talvez, desta forma,

possamos apreciar melhor o que somos quando nos confrontamos com o que fazemos musicalmente.

Talvez possamos enriquecer a visão que temos do Homem ao observarmos essa fabulosa *história vivente* que é a música.

Aqui está uma pista para nos sentirmos mais próximos dela, conhecer-lhe as suas artimanhas, aventuras e travessuras.

Assim como quem olha para o espelho!... Espelho meu, espelho meu...

Ao lado da música, o som é percecionado como algo de misterioso, como algo de natureza enigmática.

Talvez porque o som não se veja, talvez por exigir de cada um de nós memória e evocação permanentes, ele parece não querer adaptar-se a configurações estáveis.

Escapa-se-nos com facilidade, e daí termos a necessidade de o aproximar dos outros sentidos – em particular o da visão - para o poder aprisionar/percecionar de uma maneira mais eficaz.

O que parece ser verdade é que, nas suas primeiras manifestações, a música envolvia-se em tarefas de culto e a sua capacidade de se expressar por sons permitia-lhe *evocar o indizível* através do homem e de se fazer ressoar no mundo circundante.

É o que acontece quando, presentes num concerto, *pressentimos* o ritual que o envolve. Partindo de lugares e de situações que convivem com o tempo, a música sempre foi capaz de organizar estruturas que se evidenciam pelo ritmo, pela harmonia, pela melodia, pelos timbres e pela forma.

Tudo se torna ainda mais curioso e enigmático quando somos, enquanto humanos, capazes de interpretar virtualmente e ouvir música nas nossas mentes sem precisarmos de a compreender, ou de a estudar. Será magia?

Quando desejamos definir música – tarefa inglória humanamente falando - temos quase sempre a tentação de a descrever sublinhando as atividades e as *coisas* relacionadas por si com o som, com o ruído e com o silêncio.

Dada a sua maleabilidade e na impossibilidade de falar só dela, falamos das coisas que lhe são próximas.

O mistério agiganta-se ainda mais quando nos apercebemos que a música é, ou parece ser, um fenómeno natural e intuitivo, como já foi afirmado, mas que, por outro lado, compor, improvisar e interpretar manifestam-se de maneira muito peculiar, dir-se-ia transcendente, bastando para isso estarmos atentos às suas criações na *passerelle* do tempo, como formas e manifestações de Arte.

Justifica-se agora pararmos, sentarmo-nos, carregar no *play* e deixarmo-nos invadir pelos sons. Sem nenhum aviso prévio!

Como se fosse pela primeira vez.

|| (silere)

Ouvir pode constituir uma forma de entretenimento, mas aprender e compreender música corresponde a um exercício disciplinar interior – aqui o silêncio tem um papel relevante - procurando encontrar *chaves de descodificação* para um melhor entendimento das suas propriedades.

Num determinado contexto cultural a definição de música explicita aquilo, ou aqueloutro, a que um determinado grupo de pessoas aceita designar por música.

Parece até que coexistem vários grupos definidores da arte dos sons, desde aqueles que a sentem como *som organizado* que promove um tipo específico de perceções, aos que a aproximam de um ideal platónico à procura de uma verdade superior.

▷|| (tacere)

John Cage, obreiro da música experimental, leitor atento das filosofias orientais/ocidentais, performativamente contaminado pela indeterminação e ladeado pelo

espírito do movimento estético Fluxus, advogava a ideia de que tudo pode ser música. Se os testemunhos-chaves das ideias de Cage se pudessem ater na afirmação rebarbativa de que *não há ruído, só há som* e se, pudéssemos sublinhá-los com Jean-Jacques Nattiez (1945 -) que nos confidencia que *a fronteira entre música e ruído é sempre culturalmente definida*, isto daria como resultado expressar que, em cada sociedade, esta fronteira não assumirá sempre o mesmo lugar.

Dito doutra forma, talvez não haja um único significado simples, elementar, por assim dizer universal, para definir o que a música é.

Ficamos ainda mais empenhados! Por isso, talvez em vez de música, possamos dizer que existem músicas.

Talvez exista sim, uma visão da música como *marca*, como *cartão de identidade* para o conjunto dos diferentes aspetos culturais construídos por um grupo específico de pessoas.

Por causa desta simples circunstância não podemos deixar que ela se nos escape e não nos seduza, nos transforme e nos enriqueça.

As suas propriedades colocam-na numa posição tal que causa embaraço a quem não as usa, pelo desperdício que constitui a não-utilização desse capital de informação/formação.

4.2.1. O SOM OBLIQUAMENTE ORGANIZADO

Nos finais dos anos quarenta descobri graças a uma experiência (fui à câmara anecoica da Universidade de Harvard) que o silêncio não é acústico. É uma mudança de mentalidade, uma reviravolta decisiva. Dediquei-lhe a minha música. O meu trabalho converteu-se numa exploração da não-intenção. Para a levar a cabo com exatidão, desenvolvi uns meios complexos de composição usando as operações de acaso do I Ching, fazendo com que a minha responsabilidade fosse a de fazer perguntas em vez de dar respostas.

(Cage, 2007, p. 39)

É por aqui que entra em destaque o conceito de *escuta oblíqua*.

Se o ouvir é um exercício sensitivo, o escutar é, expandidamente, um ato triplo: sensitivo, cognitivo e criativo. Essa ação humana é promotora de uma transformação simbólica quer do espaço sonoro envolvente, quer do espaço antrópico, do lugar que é ocupado pelo homem. Este ato de escutar pode constituir-se não só como um

instrumento de configuração da paisagem sonora, mas também como uma forma livre de conhecimento e de transformação estética do sonoro que é *atravessado* pelo humano.

Diremos que o escutar, nessa sua permanente porosidade, implica uma transformação do *sonoro* que nos é apresentado e do qual arrancamos muitos significados, porque o atravessamos e não o deixamos incólume. Por assim dizer, o nosso escutar - embora não deixando marcas perceptíveis - modifica culturalmente o *sonoro* que, sem enjeitar tal provocação, se adapta às suas diferentes roupagens, aquelas a que nós chamamos polissemicamente música.

O escutar, ato compulsivo dos homens, corresponde a uma errância permanentemente sua que, da auto preservação à exacerbação estética, os apoia nas suas interpretações sobre o mundo. Esta característica levou John Cage a destinar parte significativa do seu pensamento e obra às condições que poderiam alargar os limites do ouvir humano.

Foi essa decisão de Cage que se tornou particularmente especial para a congeminção do seu 4'33" e para o desenvolvimento do trabalho que sobre ele ensaiamos aqui realizar.

A audição exploratória de 4'33", uma nova prática específica - uma nova escutatória - sobre como *atravessar o sonoro* e não lhe ficar apenas à distância, em efabulações pré-gramatizadas, levou-nos a agitar o escutar e a responsabilizá-lo por uma maior ação emancipatória do homem. A esse modo de escutar, a esse ouvir emancipado e crítico que desdenha sobre a redução da história dos sons concebida como um plano simultânea e horizontalmente *limpo*, chamamos-lhe agora, *escuta oblíqua*.

Esta *escuta oblíqua* passa a ser constituinte das *políticas de escuta* que, a par das *políticas de silêncio* anteriormente referidas, gostaríamos de ver a ganharem expressão entre nós.

Dito de outra forma, gostaríamos de associar às políticas do silêncio, outras designadas por escuta, por as vermos a reforçarem-se mutuamente num exercício dialético em que uma é *condição* e a outra, *ação*.

Foi silenciosamente que o homem começou por construir as paisagens sonoras que o rodeiam e foi auditivamente que ensaiou maneiras de categorizar e interpretar essas mesmas paisagens.

A este gesto primeiro do homem foram-se acoplando vícios de forma - adiaforização, apofenização, fetichização, reificação - que tornaram o homem contemporâneo refém de si próprio, senhor e escravo de si mesmo e em tempo análogo.

Do homem-em-trânsito ao homem-sedentário foi um pequeno passo que delimitou o território sonoro humano e impôs ao homem uma espécie de *horror à errância auditiva*.

Quem aproveitou muito esta atitude de desprezo pela *errância auditiva* foi a sociedade neoliberal que, coadjuvada pela *indústria cultural*, deu conta da imensa capacidade de poder aturdir e manipular o sonoro e dele fazer um bem de consumo, um bem transacionável.

Quem nos chamou particularmente atenção para esta situação foi John Cage e Theodor W. Adorno que, cada um à sua maneira, foram capazes de fazer a crítica ao modo como os homens se puseram a viver, sonoramente falando.

De regresso à escuta oblíqua, termo expresso por Cage em a *Year from Monday*, ensaiado por Carmen Pardo Salgado no seu texto *La escucha obliqua* e por nós agora perseguido, damos conta de ele corresponder à defesa da *transformação do ouvido* proposta por Cage.


A seu propósito diz-nos Cage (1968):

Consiste em escutar através do som e não das ideias para perceber que o som nunca cessa. (p. 122)

De que falamos então quando falamos de escuta oblíqua?

Falamos de uma modificação. Falamos de um ouvido que, cansado de estar parado, decidiu *pôr-se em trânsito*. Estamos a falar de uma nossa experimentação a deambularmos sonoramente, o que pode querer significar, sentirmo-nos a vaguear, a desorientarmo-nos, a abandonarmo-nos por percursos vastos, desabitados e não-habituais. Estamos a falar de uma travessia e de uma travessura, de uma errância cúmplice de uma ação sobre a *audição automática* sobre o real sonoro.

Ganhamos, por isso mesmo, vontade para podermos dizer como os artistas da vanguarda do século XX, desde a Internacional Situacionista ao minimalismo, que *o caminhar condiciona o escutar e o escutar condiciona o caminhar* a tal ponto que *apenas os pés podem ouvir*.

 (tacere)

E é assim aqui que tudo muda. O mundo inteiro dos sons irrompe em nós e passamos a dar-lhe a oportunidade dele se constituir como paisagem expandida a partir da qual podemos anunciar ações de desbordamento, de ultrapassagem das fronteiras daquilo a que previamente designávamos por música.

Um empreendimento destes tem uma verdadeira implicação política – no seu modo

próprio de se manifestar – na maneira como anuímos situar a arte dos sons.

Nesse sentido, a *escuta oblíqua* proposta por Cage manifesta-se como uma experiência humana democrática por se responsabilizar em aceitar o *outro* sonoro e ao responsabilizar-se por deixar que os sons, quaisquer sons, se infiltrem nas nossas vidas. Esta atitude cageana vai dar ainda mais responsabilidade ao ato de escutar, na medida em essa aceitação exige sempre uma ação e nos intima à atenção, à autonomização.

Esta nova maneira de escutar supõe ao mesmo tempo a *abertura*, a disponibilidade, a generosidade dos homens para novos significados a atribuir à arte dos sons por se ver implicada num exercício de desimpedimento intelectual, por se ver comprometida com a ideia de sentir os ouvidos desobstruídos, de os sentir novos, como se nunca tivessem sido usados.

A escuta oblíqua cageana que aqui defendemos aumenta entropicamente a hipótese de nos não nos deixarmos acomodar por fetichizações, termo demasiado caro a Theodor W. Adorno, o que nos franqueia a emancipação.

Isto significa também que a *escuta oblíqua* não tem por desiderato a apologia por um qualquer modelo determinado, antes pelo contrário, na ânsia de nos apoiar em sermos *seres em aberto*, ensaia em nós, via silêncio, a abertura dos nossos ouvidos. Desta abertura pode emergir o afastamento, pode efetivar-se o descompromisso com modelos conceituais que não deixam outra alternativa ao sonoro artístico que não seja o de ser captado por representações cognitivas.

A *escuta oblíqua* descentra a nossa atenção pré-programada e dispõe-nos a um estado-de-alerta permanente sobre o que ocorre sonoramente não permitindo acordos prévios sobre o que vai suceder.

A *escuta oblíqua* constitui-se, neste sentido, como uma figura política de escuta pelo convite nobre que nos dirige para que fiquemos disponíveis para, atravessando as representações do pensamento, deslocarmos a nossa atenção e labor para a experimentação livre do som.

De alguma maneira, Cage (2010), via silêncio, recorda-nos que o som é assunto sério para nos ajudar a refinar o lugar que cada um de nós ocupa no mundo.

No caso do som, o facto de que seja forte ou débil, grave ou agudo, ou quanto você deseje, não constitui um motivo suficiente para não se abrir ante o que é, como ante todo o som que possa surgir. Há que deixar que os sons sejam. (p. 110)

É aqui que a escuta pode jogar um trunfo decisivo ao incluir o sonoro como matéria

a ser trabalhada na construção dos homens.

Será a escuta um lugar possível para este encontro, para este *tête-à-tête* entre o homem e o mundo? Todos reconhecemos ao sonoro um enorme poder de sedução. Todos nós reconhecemos ao sonoro e à sua musicalização o efeito de - a história tem-nos dito isso - nos arrebatando e surpreender.

Todos nós sentimos que na escuta se joga o incómodo desafio de nos projetarmos no mundo e nele encontrarmos o lugar próprio para observar e dar forma à nossa maneira de o sentirmos. Com a escuta oblíqua Cage convida-nos para, a partir dela, optarmos por uma cumplicidade cultural com o sonoro para que a nossa vida não se transforme, com nos diz George Steiner (1993), numa espécie de *amnésia planificada*. Assim, e por que reconhecemos ao sonoro o direito de se manifestar pelo interior do mundo, desejamos privar com ele nas suas vertentes pedagógica, cultural, artístico e dar-lhe destaque nos lugares de memória da nossa cultura.

|| (silere)

Aqui a escuta é, seguramente, um dos lugares ideais a partir do qual poderemos todos afirmar o nosso arrebatamento pelo mundo e pelas manifestações humanas nele ensaiadas.

Estamos até em crer que os homens poderão orquestrar culturalmente algo constituído pelo sonoro-musical que intrigue o hoje, instigue o amanhã e que, ficcione, desde Orfeu que é assim, o onírico, o desconhecido, o impalpável.

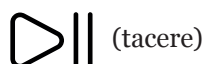
Nesta cartografia de cumplicidades, consideremos então a *escuta oblíqua* tal qual como um elemento cultural integrador de cada homem favorecendo a sua singularidade e promovendo a sua vez e a sua voz.

A música, uma das roupagens de que o sonoro se serve para se imiscuir no nosso mundo, tornou-se um património no qual podemos encontrar, pela história que

tem, um manancial de referências aptas em enriquecer a experiência humana. Bastará para tal *escutarmos obliquamente*, o que quer dizer, estarmos predispostos a deixarmo-nos deambular por entre o sensível, o indizível e o ato de formalizar ou representar sons.

O ato de fazer música passa a estar ao alcance de todos pela generosidade de uma *escuta oblíqua* que se declara uma experiência de imersão num mundo íntimo carregado de sons, de ruídos e de silêncios.

Esta *escuta* acontece para que o sonoro se aproxime dos homens como se de um fabuloso teatro de experimentações sonoras se tratasse, em que só não sonha, trabalha e brinca – eis o *to play music* - quem não quer, e em que o imaginário e as tarefas sonoro-musicais de todos não são só acolhidos, como aceites e representados.



Talvez o *sonoro-enquanto-artístico-mesmo-no-meio-do-mundo* seja o mote ideal para a metáfora do *Tonkünstler*, do artista dos sons, que potencia o encontro imaginário do sonoro com um qualquer ouvinte, a vivê-lo e a incorporá-lo numa espécie de *memória vivente da humanidade* a que muitos chamam música.

O antigo princípio aristotélico de que arte é imitação fica abalado por ver os homens a cogitarem sobre a hipótese de - via *escuta oblíqua* - o sonoro-musical se sentir mais à vontade com imprecisões e intraduzibilidades, o que o deixa a transgredir a tradição da subordinação do som ao *logos*.

Inevitavelmente, esta *potência de transgressão* permite ao sonoro evadir-se e abrir-se ao mundo injetando no escutar novas possibilidades de escapar à sua fossilização.

As práticas artísticas que oscilam significativamente e vão sendo impulsionadas pela vontade de se escaparem a etiquetas, sendo avessas e contrárias à sua própria definição, ficam dispostas também a arriscar e a compendiar outras condições para que o sonoro se manifeste.

É disso prova, e a título de exemplo, as manifestações que resultam da *arte sonora* e que apostam em novas condições para a manifestação contemporânea do som.

A dimensão cultural que daqui decorre produz um desafio de grandes proporções para o mundo e para a arte contemporânea fazendo deslocar as atenções para uma ideia de música que se caracteriza por não ter um sistema a propor, mas apenas a insinuar que o sonoro é tão indeterminado quanto a vida o é na sua forma de operar. Ouçamos Cage (2007):

Em todos estes anos, não deixei de considerar como fundamental a obra de Ananda Coomaraswamy. (...). Ensinava que a missão do artista é imitar a natureza no seu modo de operar. Esta a razão porque, na obra que havia intitulado de *A transformação da natureza em arte*, se ensina que a responsabilidade do artista é imitar a natureza na maneira como atua. (pp. 199-200).

É exatamente aqui que encontramos a dimensão cultural do artista a ser burilada, lapidada e afinada.

É por aqui que nos damos conta da importância do arcaboço cultural do educador, desse seu fundo de gaveta, a ensaiar perguntas onde outros procuram respostas.

A música e o sonoro ficam assim integrados dando espaço a um pensamento que não permite que a nossa ação seja exclusiva da referência, ou patrocinada por qualquer ideia essencialista, teleológica da vida.

Assim sendo, a *escuta oblíqua* cumpre em nós o papel de nos esclarecer que é conveniente não esquecermos que somos sempre duais, porque encarnamos o velho e o novo ao mesmo tempo.

Este fluxo do sonoro e do musical em nós propõe-nos uma desobediência, uma insolência e uma energia que, via silêncio ou atenção profunda ao mundo através do ouvido, nos propõe explorações das diferentes paisagens sonoras que se colocam perante nós e nos deixam analisar e tomar opções.

|| (silere)

Por isso, seria bom vermos os homens a terem um encontro sério com a música - ouvindo-a, interpretando-a, inventando-a - em que ela seja ratificada como um universo de ordem ética e estética a que todos devem ter acesso.

Se a experiência da música, já Platão a tinha posto no centro da *polis*, como marca

de uma civilização e como matriz identitária da cultura dos povos, for potenciada por este desafio posto pela *escuta oblíqua*, podemos vê-la como um testemunho, como um dar a cara pelos *infiniti possibili*, pelo arriscar e pelo atuar das múltiplas possibilidades que existem na errância auditiva.

A cultura musical, um ato-de-consciência-de-si, ao permitir a estimulação de sensibilidades, do incentivar de atitudes de abertura, de preservar memórias e de contactar com outros “mundos” assegura-nos que desde que nascemos tomamos contacto com o universo sonoro que nos rodeia através do sentido da audição.

Sabemos que o ouvido, curiosamente, não está só na exploração do meio ambiente e que ao lado dos estímulos e sensações sonoras trabalha a inteligência que nos faz reconhecer, ordenar, classificar e organizar as estruturas musicais.

Por isso é que se aceita que, culturalmente, a música é uma mais-valia para o ser humano bastando olhar para o seu papel na Grécia Clássica, no quadrivium medieval, na educação dos príncipes e burgueses renascentistas e na sociedade atual.

Sabemos existir uma relação profunda entre sociedade, cultura musical e educação e sabemos que qualquer mudança entre estes elementos mexe nos demais e até pode provocar alterações significativas no *peso* de cada um.

Desta constatação resulta uma interrogação: numa atualidade tão carregada de perigos – i.e. fetichização – o que podemos nós fazer? Provavelmente construir um caminho oblíquo em direção ao sonoro, deixarmo-nos atravessar por ele e emanciparmo-nos. A música, tal qual, como um elemento cultural integrador do ser humano a reafirmar, neste seu caminhar, a possibilidade de se constituir como parte do património imaterial dos homens pronto para ser apreciado e para os auxiliar na sua independência.

Os homens, enquanto criadores privilegiados, Hannah Arendt (2001) *dixit*, apoiando-se numa visão dialética interativa entre o sonoro e o musical, podem fazer a crítica do que são analisando os limites que lhes são impostos e experimentando possibilidades de ir para além do estabelecido.

O som, os sons não são realidades simples. Os homens atrevem-se a atuar sobre eles, propondo-lhes relações que se vão encaixar entre o audível e o dizível, sugerindo-lhes maneiras de jogar com o antes e o depois, insinuando-lhes causas e efeitos. Tudo isto porque sabemos, embora fiquemos muitas vezes distraídos, que somos afetados pela ideia que temos das coisas, pela ideia que formulamos sobre os sons. A *escuta oblíqua* é solidária com a ideia de que qualquer pensamento sobre arte deve ser, ele próprio, um *aberto*.

Um *aberto* à ideia de que arte é pensamento, é um modo de intervir no mundo e uma maneira particular de duvidar daquela crença velha, e enraizada em nós, de que ela, qual toque de Midas, nos torna melhores.

A *escuta oblíqua*, ao lado do silêncio cageano e da negatividade adorniana, acolhem a dúvida e protagonizam questionamentos, põem-se a caminho da *recusa ao banal* como um gesto essencial.

Precisamos da música como do pão para a boca, para pensar o mundo como um lugar público, aberto e livre.

Por isso, via *escuta oblíqua*, há que lutar por esse lugar. O que fazem o sonoro, o musical e a *escuta oblíqua* quando estão juntos? Criam metáforas, sonoridades, figuras, umas opacas, outras transparentes, para que os homens numa *comunidade de iguais*, ao procurarem os seus códigos, possam respeitar a singularidade de cada um.

Ora se, no caso da música, a metáfora somos nós, tanto melhor. Podemos com isso tomarmos consciência de nós mesmos.

Qual o passo a dar?

Bastará para isso colocarmos a voz e o ouvido, a *voz-orelha*, no lugar da cabeça.

4.2.2. A ESCUTA DO SILÊNCIO

A primeira tarefa do projetista acústico é aprender a ouvir. Limpeza dos ouvidos é a expressão que utilizamos. (...). Muitos exercícios podem ser importantes para ajudar a limpar os ouvidos, mas os mais importantes, a princípio, são os que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio. Este é especialmente importante em uma sociedade ocupada e nervosa.

(Schaffer, 1997, p. 291)

O silêncio.

É muito difícil de escutar.

Muito difícil de escutar, no silêncio, os outros.

Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras ideias. Quando se escuta, procura-se muitas vezes reencontrar-se a si mesmo nos outros. Reencontrar os próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro.

E isto é uma violência totalmente conservadora.

Em vez de escutar o silêncio, em vez de escutar os outros, estamos à espera de nos escutarmos a nós próprios, uma vez mais. É uma repetição que se torna académica, conservadora, reacionária. É um muro contra os pensamentos, contra aquilo que não é possível, por enquanto, explicar. É a consequência de uma mentalidade sistemática, baseada nos a priori (interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Prefere-se a comodidade, a repetição, o mito; prefere-se escutar sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças que nos permitem demonstrar a nossa inteligência.

Escutar a música.

É muito difícil.

Creio que, hoje em dia, é um fenómeno raro.

Escutam-se coisas literárias, escuta-se aquilo que foi escrito, escuta-se a si mesmo numa projeção...

(...)

Despertar o ouvido, os olhos, o pensamento humano, a inteligência, o máximo de interiorização exteriorizada.

Eis o essencial hoje.

(Luigi Nono, citado em Assis, 2015, p. 156)

A procura de uma escuta interna, reflexiva e silenciosa é, por assim dizer, o passo a darmos para nos sentirmos de bem com a nossa consciência, para podermos progredir e confrontar as nossas debilidades.

Estaremos apoiados em T. Adorno e J. Cage que, próximos daquilo a que poderíamos intitular de escuta crítica, ou silenciosa no caso de Cage, nos oferecem razões de sobra para podermos refletir maduramente sobre o homem no mundo enquanto ouvinte, intérprete e criador.

Vejamos:

O ouvir pode ser interpretado como uma experiência porosa. Porque é que afirmamos isto? O corpo humano, através do ouvido, engendra o ato físico de aprisionar os sons e, numa elaboração sempre contextual, nutre o ser que o habita de contextualizações históricas, geográficas e culturais.

Parece-nos, pois, que se deixarmos de banalizar o ouvir, podemos entrar em ações que vão para lá da sensação auditiva.

Recomeçemos.

Ouvir, antes demais, é uma experiência tatuada na porosidade do nosso corpo.

Com exatidão diremos que, embora não sendo inteiramente tátil, a experiência auditiva – nela persiste a transdução de sinais eletroquímicos – marca a condição sempre contextual de quem a ela está sujeito.

O tímpano, a *pele*, tal qual uma corda vibrante transforma-nos num cordofone humano, o que faz do ouvir, o que faz do escutar, algo de particular por nos colocar perante o estranho caso do homem-músico que toca e é, simultaneamente, tocado.

Esta circunstância é potencialmente muito forte por, apesar de considerarmos banal o ato de ouvir, este fazer-se alimentar, como o dizíamos atrás, de contextualizações históricas, geográficas e culturais.

Digamos que o ecossistema do ouvir é agitado e conduz-nos a um estado de alerta, de emanção contínua perpetrado por diferentes entropias e contrastantes velocidades de receção.

Partindo da hipótese que é possível deixarmos de banalizar o *ouvir*, talvez possamos afirmar que nos passamos a defrontar com uma outra ação que vai muito para lá dele próprio: a escuta.

Esta, tomada agora como *exercício consciente* sobre o que percecionamos auditivamente, vai para além do ouvir na medida em que é constituída por componentes semióticos dignos de realce.

Escutar torna-se um ato de problematizar o que é registado auditivamente, tornando-se clara a chegada a um questionamento produtor de sentidos e, talvez por causa dessa circunstância, a escuta fica refém dos riscos e das arbitrariedades que compõem um qualquer exercício semiótico.

Diríamos então que na escuta a entropia não é apenas física, mas também semiótica, estética, ética e técnica.

Tudo isto revela-se-nos muito interessante por dar azo a que, por exemplo, na musicologia aja uma corrente de pensamento que coloca o sistema tonal como uma espécie de *eidos* platónico.

Isto permite-lhe afirmar que qualquer manifestação musical deve ser ou ter, supostamente, uma aproximação ou distanciamento a essa ideia-forma divinizada (e entretanto naturalizada, idealizada e transformada em cânone ou em discurso hegemónico).

Assim, com esta perspectiva, ao escutarmos uma qualquer obra musical esta não passará de uma cópia bem-feita, ou não, desse *eido* musical.

Importa aqui questionar as limitações deste ato de escuta. Importa perceber se as instruções dadas pelo cânone não se revelarão, elas próprias, um esquema montado para nos obrigar a ouvir de uma determinada maneira, espectando permanentemente o reconhecimento de uma gramática, de uma sintaxe.

Foi a esta constatação que chegou John Cage, remetendo de imediato o seu trabalho para a necessidade de ultrapassar as fronteiras do âmbito musical até aqui reconhecido como tal.

Poder-se-á então dizer que a escuta fica presa à obrigação de nos remeter para nomes que nos levam a pontos fixos no espectro sonoro, desvalorizando os momentos intensos da própria experiência auditiva.

É isto um problema?

Parece-nos que sim, pois ao *naturalizarmos* uma estrutura e ao conferir-lhe um discurso hegemónico damos-lhe um protagonismo que se torna patente, se torna num marcador na nossa forma de ouvir.

Diríamos então, estarmos perante um ouvir condicionado.

Diríamos estar perante um ouvir comprometido com a ideia de que a vivência – tátil – de uma fruição, ela propriamente tátil, é despromovida a favor de uma abstração – lei universal – e aos deveres a ela inerentes.

Parece estarmos frente à alegoria kafkiana do porteiro. Parece estarmos confinados à vassalagem, à dívida infinita que as leis e o discurso hegemónico produzem ao impedir-nos de passarmos pela porta que só nós poderemos passar.

O que é está mal? Qual é o problema? O problema é real, e na maioria das vezes isso acontece-nos, por fazermos da escuta um mero ato de reconhecimento.

Theodor W. Adorno (2010) chama-nos a atenção para o carácter fetichista da música e para a regressão da audição³¹, colocando-nos em estado de alerta face à ideia de uma obra musical que passa facilmente a ser reduzida apenas a um objeto, a um produto dominado pela regra.

E, como todos sabemos muito bem, uma regra de gramática é um *marcador de poder*, mesmo antes de ser um marcador sintático, tal como nos referem Deleuze e Guattari.

Torna-se então evidente que estes marcadores suportam e estão na base constitutiva de muitos dos monumentos musicais que nobilitam o nosso universo cultural. Sendo assim, será possível a existência de um não-monumento, de algo profundamente singular e problematizador para qualquer história sobre o escutar?

Será possível encontrar uma obra que, na elaboração de uma possível história do ouvir, constituísse um marco importante na independência do ato de escutar?

³¹ Adorno faz publicar em 1938 o ensaio “Sobre o carácter fetichista na música e a regressão da audição” onde, através de uma conceção ascética do obra de arte, tece comentários muito fortes e constrói uma crítica acutilante aos mecanismos que são usados pela indústria da cultura – conceito este amplamente trabalhado mais tarde na *Dialéctica do Iluminismo* (1947) – sobretudo por estes se manifestarem adeptos do atrofamento da autonomia dos auditores, levando assim à regressão do ato de ouvir e à perda da emancipação.

Presumimos que seja aqui que entra em cena o gesto enigmático de 4'33" e do silêncio que lhe trás acoplado.

4'33" traz-nos uma tese tão simples, quanto complexa e catastrófica: - O silêncio não é acústico! É de outra natureza.

E de que natureza se trata? Podemos falar deste silêncio em John Cage como um silêncio oriundo de uma necessidade ontológica humana bem verdadeira.

Podemos até reivindicar-lhe o direito de ele se declarar como um exercício, ou uma experiência, em percorrer caminhos em direção ao *aberto*, acolhendo os homens como seres inacabados e em permanente construção, confirmando por isso a sua importância e presença na relação do homem com o mundo.

Se é verdade que há sempre algo para se ouvir, que enquanto houver matéria, haverá sempre uma manifestação sonora, podemos afirmar que este silêncio, o silêncio de que Cage se serve para nos seduzir, é o filtro desejado para criarmos uma *zona de resistência*, de ironia, de negatividade face ao excesso de ruído com que o mundo contemporâneo hoje nos mortifica?

Será este silêncio uma proposta de decrescimento, de des-produção idêntica à que Tino Sehgal faz ocorrer nos seus *live encounters*? Será este silêncio uma experiência de disrupção face à intencionalidade que emerge em muitas manifestações artísticas contemporâneas?

Será este silêncio um passaporte à indeterminação e à não-intencionalidade?

Cage responde às questões atrás mencionadas com 4'33", requisitando em nós um descomprometimento face aos enredos musicais estabelecidos, espicaçando em nós uma independência aos hábitos mentais, às verdades inquestionadas com que a música se vinha legitimando. 4'33" é um revigorante para nos deixar ir *fora* da música para pensar a própria música.

Sabemos que, historicamente, 4'33" foi, e ainda é, uma emergência. É uma focagem, um zoom humano a um silêncio pródigo, assim o esperamos, em operar em nós mudanças de mentalidade. A escuta de 4'33" é uma ação produtora de sentidos e é uma das questões centrais no trabalho de Cage.

Trata-se de subverter a estrutura convencional das relações existentes num ritual musical, ao deslocar o destaque, que normalmente é dado aos intérpretes e aos compositores, para a figura marginal do ouvinte.

Cage faz com que a escuta seja, não apenas um facto, um acontecimento musical, mas outrossim, um elemento constituinte e uma questão de direito.

Nova escuta - a *escuta oblíqua* - deverá significar nova música?

Estamos em crer que sim! Ficamos a pensar no paralelismo entre 4'33" e a *Fonte* de Marcel Duchamp. E porquê? Porque ambas problematizam o autor, a obra e a recepção. Porque em ambos os criadores, em John Cage e em Marcel Duchamp,

se assiste à destruição do cânone que restringe e emagrece a criação e se assiste à desmaterialização da obra em favorecimento do imprevisível, do impermanente, do indeterminado e do incompleto.

Porque ambos concedem lutar pelo desbordamento dos limites do território do sensível e porque ambos exigem uma nova e possível metamorfose do território favorável ao *artístico*.

Porque ambos nos intimam artisticamente para que o conhecimento que temos do mundo através do ouvido não fique circunscrito à convenção, à norma e se desenquadre para podermos navegar para a frente, para os lados, para um qualquer lado.

Porque ambos levantam a mesma questão: quando é que o conhecimento é livre, ou quando é que o conhecimento se torna livre? Ou, ainda de outra maneira, poderá um conhecimento ser mais livre do que outro?

Por isso, será que a escuta, depois de Cage, se torna mais complexa? Se torna algo que esteja para lá da frase, do motivo, do refrão, da modulação e da ponte?

Aparentemente 4'33" manifesta-se agramatical permitindo afirmar que aonde deveria estar uma escuta, estão necessariamente, mais escutas.

Uma, ou várias escutas?

4'33' é habitualmente vista como uma peça silenciosa, mas assim vista, mais parece ser exatamente o seu contrário: um enorme grito produzido rumo ao *aberto*.

Um grito sobre o qual o pensamento musical contemporâneo pode fingir não o ter ouvido, mas ao qual não pode escapar-se sob pena de este pensamento apenas se resumir a *ver no séc. XX o séc. XIX e não o séc. XXI*.

Cage assume o escândalo de não se querer confundir com quaisquer doutrinas de controlo sobre a escuta dos homens.

Diríamos que recusar 4'33' coloca-nos um problema real já exposto por Adorno (2010): a *regressão* da escuta.

A ser assim, a regressão da audição é o triunfo de uma sociedade amestrada e superiormente administrada.

Esta regressão é um fechamento do que pode estar em aberto, tornando a música intencionalmente funcional, fonte de falsa consciência social, e colocando o universo dos sons apenas disponível à ilustração e à decoração de um tempo vazio.

Diz-nos Adorno (2015) que “na racionalização dos meios, como em toda a parte, reside o *telos* da sua fetichização. Quanto mais pura a utilização de tais meios mais eles tendem objetivamente a tornar-se fim em si. (p. 448).

Nos dias que correm presumimos que isto nos seja fatal pelo facto de todo o artístico sonoro construído poder agora ser vítima de objetivação, de reificação.

Assim sendo, este constrangimento leva à cristalização dos sons, das obras e a estes restam-lhes apenas o ato indigno de se fecharem.

Estão assim reunidas as condições para uma instrumentalização da escuta que torna difícil a nossa autonomia no ato de decidirmos como configurarmos modernamente o que escutamos.

Sendo uma obra musical algo que está *por-uir*, estaremos nós a fazer-lhe justiça ao aprisionarmos a nossa condição de auditores através de uma gramática propositora de intenções e de condicionamentos?

Theodor W. Adorno (2015) confronta forma, função e conteúdo da música e da arte ao propor-nos a ideia de que a intenção não é um ingrediente essencial numa obra de arte. Isto tem consequências óbvias na maneira como a auscultamos, por ficarmos luminosamente informados de que quanto mais perfeita é uma obra de arte, mais as intenções dela se ausentam.

Por isso, incita-nos a compreender a natureza da arte e dos seus objetos adotando uma posição – nominalismo estético – em que cada obra de arte é única, singular, fora do cânone e, ao mesmo tempo em contraponto, universal.

Na sua Introdução à Sociologia da Música, Adorno (1968) concebe uma tipologia de atitudes de escuta que quase coincide com uma definição possível de Sociologia da Música na medida em que nelas podemos decifrar as relações entre o ouvinte e a própria música.

Entenda-se aqui a noção de música equivalente à ideia de obra musical e, com este argumento, Adorno permite-se falar-nos de uma cartografia dos comportamentos humanos associados a tipos de escuta dependentes do contexto evolutivo da própria noção de obra musical.

Adorno assume que as maneiras de escutar abrangem um território vasto que vai do acomodamento favorável ao enriquecimento da experiência auditiva, a que corresponde à consciência desenvolvida dos músicos profissionais mais diferenciados, ao absoluto alheamento e indiferença em relação aos objetos sonoros expostos. Torna-se claro que devemos, por causa disso, deslocarmos a nossa atenção para a estrutura específica dos objetos sonoros para, partindo deles, adotarmos uma posição e construir um pensamento crítico.

E assim conduz-nos por um caminho caracterizador das diferentes formas de escutar em que, i.e., o ouvinte especialista, partindo deste bom ouvinte definido segundo o critério de uma *escuta adequada* se desloca até aos representantes de uma escuta mais despojada, constituindo-se esta como grau zero da escuta e caracterizada por ser escuta de entretenimento e escuta indiferente.

Se, apesar dos cuidados postos em cena por Adorno, esta tipologia nos parece normativa ela tem, no mínimo, o condão de diagnosticar uma tendência de deterioração do ato de escutar.

E, sendo justos com Theodor W. Adorno, ao falarmos de *escuta estruturante* ou de *escuta económica*, talvez possamos encontrar nesta sua reflexão um desejo, por pequeno e insignificante que seja, de não ouvir o mundo apenas a preto e branco, mas de lhe conferir a hipótese de uma certa flutuação no comportamento humano admitindo outras atitudes face ao ato de ouvir.

Da condição crítica no ato de ouvir, o que nos fica depois de lermos Theodor W. Adorno? Para isso façamos uma curta incursão pelo universo do pensamento adorniano para nos fixarmos, a posteriori, no seu ensaio *O carácter fetiche na música e a regressão da escuta*.

4.2.3. ADORNO ENTRE O FETICHE DA MÚSICA E A REGRESSÃO DA ESCUTA

Theodor Wiesengrund Adorno (1903 - 1969) tem um olhar muito singular sobre a produção filosófica, ideológica e estética que emerge da música do século XX. Captou com muita profundidade as conexões que ligam dialeticamente a música ao mundo e seria, para nós, uma perda irreparável não o ligar ao nosso trabalho sabendo nós o risco que correríamos de não o conectar, particularmente no que diz respeito ao universo da audição, com o pensamento musical cageano.

Ao mesmo tempo, aproveitamos o ensejo para expressar a nossa perplexidade, a nossa incompreensão por ver este seu trabalho de tão grande alcance ser raramente exposto em português, excetuando trabalhos de monta que têm vindo a lume pela pena de Mário Vieira de Carvalho (2007), António Pinho Vargas (2010) e João Pedro Cachopo (citado em Unipop, 2014).

Esta nossa proposta de o inserir num trabalho sobre Cage denota uma particular atenção a uma palavra comum entre ambos: a *escuta* humana e as condições para dela, e com ela, o homem se emancipar. Regressando:

Adorno avisa-nos cautelosamente que a complexa relação música-sociedade não pode ser apresentada simplesmente através de fórmulas, através de inquéritos, ou de sondagens que, atrevidamente, escondem o seu jeito de ser construtivista.

O que faz então Adorno? Parte da obra musical para estabelecer uma reflexão sobre a autonomia dessa mesma obra, indo buscar ou referenciar, as contradições dialéticas existentes entre pensamento e realidade.

Embora não possamos dizer que a música é um mero pretexto adorniano para manifestar um pensamento estético ou filosófico, encontramos nas suas análises – para isso concorrem a sua escrita em *Teoria Estética*, *Mínima Moralia* e *Filosofia da Nova Música* – uma vontade em enriquecer os espaços de pensamento em torno do que é a obra musical.

Assumimos o risco de compor neste trabalho uma imagem simples de Adorno por apenas falarmos sobre um dos aspetos – a condição de escuta – a que se dedicou este filósofo, sociólogo, compositor e musicólogo, sendo ele a figura mais influente de toda a Escola de Frankfurt.

Do nosso ponto de vista, o seu pensamento configura uma síntese feliz entre Hegel, Marx, Freud e Husserl sobre quem, aliás, trabalhou e construiu o seu doutoramento. Emigrado nos Estados Unidos da América participou num trabalho coletivo de investigação denominado Princeton Radio Research Project onde teve particular ação o seu olhar e ouvido clínico em torno do carácter que adotou a informação musical através dos novos meios de comunicação, em particular, os novos aparatos radiofónicos.

Quando em 1938 foi nomeado diretor dos Serviços de Investigação Radiofónica da Universidade de Princeton publicou um ensaio intitulado *Sobre o carácter fetichista da música e a regressão do ato de escutar*.

Adorno pôde aí observar e estudar a indústria cultural, a comunicação de massas e o impacto que estas exercem sobre a criação e produção musicais. Ao mesmo tempo, a escuta e a fruição musical foram também escrutinadas e objeto particular da sua atenção.

Terá sido aí que Adorno começou por ganhar aversão a certos métodos de indagação sociológica – estatísticas e questionários – que para ele se tornaram manifestamente ingénuos e falseadores da realidade. Adorno, na monitorização que levou a cabo, observou que, não raras vezes, os resultados eram quase sempre fruto de uma mediação e não correspondiam nunca à exposição imediata dos mesmos e sem controle.

Ficamos mais atentos àquilo a que já chamamos de *políticas de escuta*, apreciando melhor o que está em jogo nesta partilha do sensível e procurando encontrar no escutar um campo imenso de operações aonde o dissenso, a autorreflexão e a crítica possam emergir no nosso modo de ser e de estar.

Adorno reconhece que a crise da arte moderna é suscitada pela sua fetichização.

Na música acontece que esta promove e acelera o caso problemático da regressão da escuta. Dado o constrangimento que se obtém com a coisificação das obras musicais, estas tendem a fechar-se e a imobilizar-se, embora aspirando à condição ambígua de obras genuínas, tal como o fetichismo mistificador assim exige.

O enfeitiçamento fica garantido quando a aparência, esse critério dominante do ser-para-o-outro, ganha força ao propor a troca como moeda forte e como critério sobre todas as coisas.

Oposto ao conceito kantiano de desinteresse, que disciplina a atitude estética pela não apropriação do objeto, somos agora convidados a aproximarmo-nos perigosamente dele e de o devorarmos.

Ora, esta proximidade às obras e aos objetos de consumo artísticos, ao mesmo tempo que recompensam a sua absoluta integração no nosso quotidiano, seduzem quem se move na sua direção e isso pode ser-nos fatal.

Vejamos o caso da música dita ligeira. Será que, tal como Adorno afirma, ela ainda nos diverte?

Mais do que fundo sonoro ela tornou-se o veículo privilegiado para a aperceção. Podemos, pois, vê-la como uma representação da música reificada.

Se olharmos para trás, vemos o estado platónico (Plato, 2007), expresso no livro III, a disciplinar os seus cidadãos tendo como desiderato a sua própria manutenção e, ainda mais assertivamente, a estabelecer as regras de uma ordem imutável.

Não deixa é de ser curioso que é ao modo jónico, intencionalmente declarado degenerado por Platão e correspondente ao modo maior do mundo ocidental, a quem cabe um papel determinante na criação abundante da atual música ligeira.

Esta, submissa à autoridade do mercado, permite-se transformar o ouvinte numa presa fácil e dócil. Toda a arte dita *ligeira* fica, ela própria, enredada na trama do agradável e, num ápice, esgota-se na ilusão permanente da sua existência fácil.

E depois, rapidamente chega o banal e com ele a mudança das funções da música.

Curioso: a ilusão da supremacia social da música dita ligeira sobre a música erudita tem origem na passividade das massas que a colocam, ela própria, em contradição com os objetivos dos que a consomem. Trata-se da liquidação do indivíduo através de uma assinatura nova da presença da música entre nós.

Escutemos a este propósito Adorno (1989):

Ao deduzir da sociedade (negada pela lógica imanente da própria obra) a obra de arte, acredita-se despojar esta última do seu fetichismo e aceita-se tacitamente a ideologia do seu ser em si – e na realidade, em certa medida, consegue-se fazê-lo – em troca da objetivação de todos os aspetos espirituais na sociedade mercantil, e se aceita empregar a medida dos bens de consumo para julgar que direito à existência tem a arte, como se aquela fosse a medida crítica da verdade social em geral. (p. 29)

Nesta nova paisagem impera o *star system* que se torna totalitário, promovendo a ideia da escuta espontânea - proveniente de um *ouvido-reificado* a que aludiremos mais tarde - e imperando a sua voz e verve através do jogo programado entre editores, produtores e magnatas.

Nasce o *hall-of-fame* musical, o panteão dos best-sellers que tem como pano de fundo o fetichismo musical.

Este está ligado a *valores* exacerbados do consumo, a representações permanentemente próximas da provocação dos afetos, característica que lhe é muito particular, e a promoções do afastamento da consciência do consumidor. Este último dado é um dos seus fins imediatos. Ficamos assim, por assim dizer, reféns da ideia de música, da ideia-forma de arte enquanto mercadoria.

A música, generosa em todos os seus atributos etéreos e sublimes, muda de registo e passa a ser um elemento a ter em conta na engrenagem montada pela publicidade inerente aos objetos de consumo.

Torna-se simplesmente em valor de troca e deteriora a sua imagem enquanto valor de uso numa sociedade de consumo que, como todos nós sabemos, faz desse primeiro valor algo de superior ao adicionar-lhe a aparência da imediatez.

É neste imbróglio, tal como Adorno (2010) nos alerta, que tem importância darmos conta da fetichização da música: nesta, os afetos que provocam o valor de troca instituem a aparência da imediatez, diminuindo, ou tornando ausente, a relação fundamental entre os homens e as obras. Esta mudança de funções toca e altera os elementos constitutivos da relação entre arte e sociedade.

Pior ainda: o princípio do valor de troca priva o homem do valor de uso das obras musicais, ao fazê-las passarem-se por objetos de prazer, e tornando-as protagonistas de situações em que esse prazer se constitui, ele próprio, como um poder novo. É aqui, é neste poder de submissão, que emerge o carácter fetichizante da música.

A operação a partir da qual investimos afetivamente no valor de troca não se constitui, não se disponibiliza, para perpetrar, ou almejar, um qualquer desejo de transcendência.

Antes pelo contrário, corresponde, outrossim e tipicamente, ao comportamento de um prisioneiro que se apaixona pelo seu verdugo que o massacra em permanência e pelo cárcere em que foi colocado, por não ter nada mais em quem possa manifestar o seu afeto.

Acontece tudo isto ao mesmo tempo em que se ajusta, sacrificando-a, a singularidade de cada percurso auditivo pessoal à regulação do sucesso e à sua ostensiva padronização.

A fetichização, via Adorno, acontece dissimulando a uniformidade, manipulando gostos e dando uma aparência individual à cultura oficial ao mesmo tempo que, num movimento cínico e despudorado, se liquida a autonomia do indivíduo.

Intrometidamente, a aparência não é mais do que uma simples e eficaz dissimulação da essência, substituindo-se ela própria a esta última, de uma forma sorrateira e perigosa.

Poderíamos dizer então que, tal como Adorno (1989) o afirma:

Nenhuma regra se mostra mais repressiva do que aquela que impusemos a nós mesmos. (...). A violência que a música de massas exerce sobre os homens continua subsistindo, no polo social oposto, na música que se subtrai aos homens. (p. 60)

Atrevemo-nos a adensar esta temática: as obras que sucumbem à fetichização e se tornam mercadoria cultural sofrem de modificações constitutivas e ficam fragilizadas do ponto de vista estético por cederem às simplificações impostas.

Na música em particular, as técnicas mnemónicas de intensificação e de repetição tornam-se um assunto central, permanente e levadas à exaustão. Este processo, advindo das prerrogativas composicionais do romantismo tardio, apoiam uma outra constatação do estado atual da música: a da sua reificação.

Deste modo, a fetichização da música ganha uma galvanização crescente permitindo que os seus produtos, as suas obras se degradem, precisamente por prescindirem da sua espontaneidade, da irregularidade da sua voz e da sua singularidade.

Daqui resulta o nascimento abrupto e em cascata de arranjos, de *medleys*, de *pout-pourris*, concursos, *hit-parades*.

Esta reificação, o que é que produz em nós?

A reificação das obras produz novos efeitos de imediatez e de intimidade, tornados agora assunto capital nesta fórmula estandardizada de produzir música através do arranjo. Exige-se rapidez de produção e de proximidade, glorificando a aparência e anestesiando o auditor ao permitir-lhe a desatenção.

A reificação musical faz ainda pior: exige que uma produção musical passe a existir somente quando é fixada na sua suposta espontaneidade, destruindo por completo, a vontade de a conservar, de a preservar e sobre ela ter tempo para podermos refletir. Aliás, presumimos até que o termo reflexão seja exatamente o conceito tabu a ser ostracizado no território da reificação.

Porque é que afirmamos isto? Porque o desígnio da fetichização, ao lado da reificação, é o de promover uma consciência anestesiada de massas, conveniente à regra e ao domínio.

Desta forma podemos dizer, ao fazermo-nos acompanhar por Eugénia Vilela (2010) que:

No espaço da contemporaneidade confrontamo-nos com um mundo onde o privado se fez público, onde o segredo é aniquilado por uma contínua obrigação de palavras (poder e linguagem) e onde o poder passa a administrar a vida (poder e vida). (...). Neste cenário, desenvolve-se uma relação adversa entre contemporaneidade e a experiência. Em vez de acontecimentos, a contemporaneidade delinea factos e abstrações, tornando prioritária a perceção de conceitos sobre a perceção da experiência. (p. 200)

Tudo o que foi dito atrás, desviando agora a nossa atenção para a fetichização, leva-nos à constatação de que há uma regressão na escuta, dir-nos-á Adorno, e não se trata aqui de considerar os homens a regressarem a uma fase anterior à do seu próprio desenvolvimento, trata-se antes de afirmar que a escuta, ela mesma, é que regressou a um estágio, digamos inocente, infantil.

O que quer dizer Adorno com isto? Escutemo-lo:

Desde que (o consumidor) ele reaja, não é importante saber se é a *sétima sinfonia* ou é um bikini. A origem do conceito de fetichismo musical não é psicológico. Que os “bens” sejam consumidos e provoquem afetos antes mesmo que a consciência do consumidor lhe observe as qualidades específicas, isso deriva do seu caráter de mercadoria. O conjunto da vida musical contemporânea está dominada na forma de mercadoria.

(Adorno, 2010, p. 27).

Adorno conclui que os ouvintes passaram a oscilar entre o profundo esquecimento, pela imediatez com que são confrontados, e o reconhecimento auditivo abrupto que, pelo excesso, os submerge.

O que acontece, então? A sua escuta, a nossa escuta torna-se *atomizada*!

Os auditores passam a dissociar o que escutam. E nasce, segundo Adorno, uma nova doença: a infantilização das mentalidades num contexto conservador e, daí a fetichização, a procura ansiosa da felicidade perdida em gestos de cariz sadomasoquistas. Este logro torna-se irrepreensível, aquando da tentativa da sua perpetuação, através do uso despudorado da publicidade: eis aqui o mecanismo perfeito para a ativação permanente da fetichização e da reificação musical.

A uniformização das coisas oferecidas, as coisas que todos devem comprar, dissimula-se na austeridade do estilo universalmente imposto.

(Adorno, 2010, p. 33).

A música, assim exposta, concede o direito à escuta em deixar-se atomizar, partindo da ideia de que esta é melhor percecionada através de meras sucessões temporais entre o esquecimento e a lembrança.

Importa referir isto porque o comportamento percetivo que melhor se entende e se dá com o esquecimento ou reconhecimento brusco é a conduta da desconcentração, o exercício-abuso da desatenção a que estamos sujeitos contemporaneamente.

Imaginemos, pois, este modo de estar face à música, assim alinhado com a sociedade de consumo. Eis o exercício perfeito, aliás ao contrário seria catastrófico, para uma sociedade voltada para o efêmero, para o volátil, para a fabricação em série.

Assim, os ouvintes, *treinados para a distração* tornam-se os protagonistas e campeões da escuta desconcentrada.

Até apetece corroborar este facto com as considerações oferecidas por Walter Benjamin quando nos fala de aperceção³² e quando dirige a sua atenção ao nosso comportamento face ao cinema. O que resulta disto tudo?

A desconcentração torna impossível a apreensão do todo musical. Aquilo de que se apercebe o auditor tem apenas a ver com o aparecimento de intervalos insólitos, com modulações inusitadas, com erros voluntários ou involuntários.

Eis-nos perante a escuta *atomizada*³³ em que os seus protagonistas – os auditores incautos – simpatizam com as acrobacias instrumentais singulares e com os timbres instrumentais.

O charme discreto da aperceção, apesar da sua imposição sub-reptícia, fica estabelecido em esquemas rígidos e limitados permitindo aos reguladores, oferecer-nos a todos nós música administrada em regime de permanente mumificação, sendo-lhes até possível oferecer-nos, diariamente, a mesma coisa. Cremos assim poder afirmar que assim ficamos anestesiados, sedados e manipulados.

Trata-se de comandar o prazer à distância, trata-se de manipular as emoções e de fazer deslocar os nossos afetos em direção ao valor de troca, o que equivale a não podermos exigir nada à música.

▷|| (tacere)

³² Walter Benjamin, na sua obra *A obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* diz-nos que «A recepção na diversão, cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na aperceção, tem no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício. (...) O público é um examinador, mas distraído.» Benjamin, p.91

³³ Este conceito remete-nos para o pessimismo adorniano que nos avisa da ocorrente estandardização da nossa escuta. Esta atomização implica, pela sua natureza, a limitação da nossa liberdade de ouvir e a consequente dificuldade em podermos ter uma experiência emancipadora através da escuta.

Diz-nos Adorno (2010) que os auditores em regressão se comportam como as crianças, pois pedem sempre de novo e, com a mesma malícia obstinada, o mesmo prato que já lhes foi servido. Pois é! E depois, deliciam-se em pseudo-atividades cujo fim último é o êxtase sem conteúdo. Ouçamo-lo novamente:

A prática da citação é o reflexo da ambivalência da consciência infantil do auditor. As citações são, ao mesmo tempo, autoritárias e paródicas. É aqui que a criança imita o seu mestre. (Adorno, 2010, p. 62)

Paira sobre esta geografia da música popular uma atmosfera de mumificação advinda do individualismo romântico, nada condizente com os ventos de uma modernidade que deveria exigir de si própria reflexão, maturidade e silêncio face ao ruído permanente da máquina consumista.

Face à escuta regressiva, a música no seu conjunto começa a ter um aspeto cómico. (Adorno, 2010, p. 77)

Damos conta que esta escuta se encontra próxima da deterioração, o que dá à música um aspeto, no mínimo, caricato e possivelmente cúmplice da engenhosa *indústria cultural*, expressão essa que Adorno e Horkheimer usaram em 1947, na sua *Dialética do Iluminismo*, para fazerem ressaltar o mecanismo pelo qual a sociedade é construída, como um todo, sob o escudo protetor do capital.

É um conceito elaborado como resposta direta à expressão *cultura de massas* e a sua pertinência conceptual deve-se ao facto de que esta remonta a uma cultura espontaneamente surgida da chamada arte popular.

Com a *indústria cultural* algo de distinto acontece: enquanto a cultura popular tem um carácter espontâneo e nasce no seio de uma determinada comunidade, a *indústria cultural* constitui uma manifestação concebida sob a égide do capital e é fruto da oportunidade de exploração e da expansão da lógica do capitalismo face à cultura.

Adorno diz-nos que este é um neologismo oportuno e resulta de uma auscultação minuciosa sobre o caminhar da história. E, como vemos hoje a *indústria cultural*? Talvez a possamos ver a valorizar o seu carácter heteronómico ao transformar arte em economia, ao hierarquizar e classificar as suas qualidades, ao proceder à montagem feroz e imparável dos seus produtos e ao exacerbar novos meios de comunicação.

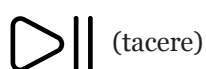
Ao mesmo tempo, vemo-la a permitir a reprodução técnica de obras enaltecendo o seu carácter múltiplo e a protagonizar a ideia do *novo* como manifestação requisitada pelo imediato.

Apercebemo-nos, então, de que o conceito de indústria não só é atual como demonstrável. Basta darmos conta da passividade a que é hoje acometido o consumidor para entendermos que a sua fraqueza é perpetrada através da relação *top-down* da administração da dita indústria cultural.

Claro que podemos estabelecer um olhar crítico sobre esta demanda adorniana dizendo que não é possível medir os efeitos produzidos dessa indústria em nós.

Este impasse entre reflexão filosófica e verificação empírica, leva-nos a apostar na validade da tese adorniana por esta estar despoluída, o que até pode causar irritação fenomenológica, de determinismo no que concerne à ideia de “indústria cultural”.

Então, o que é que propomos aqui, nesta reflexão sobre a escuta silenciosamente oblíqua?



Uma problematização acerca do carácter mistificador, fetichizante da realidade e da reificação dos homens adotando uma postura não-moralizante que poderia constituir, por si só, uma armadilha letal à pertinência da reflexão.

Interessa-nos, de sobremaneira, solicitar uma reflexão sobre a instrumentalização a que a audição humana tem sido acometida e, ao fazer uma leitura do seu estado-da-arte, podermos estar em condições de matricular o silêncio como intercessor da nossa consciência.

Isto faz-nos regressar à dialética adorniana, que ao contrário da dialética tradicional, dá um peso à negatividade da análise. Este peso maior ao constituinte negativo deve aqui ser considerado como método para se pensar e, já agora, podermos agir sobre a consciência reificada.

Se deixarmos por momentos Adorno e nos detivermos em Aldous Huxley (2013)³⁴ (1894 - 1963) verificamos que este escritor e ensaísta critica, não dialeticamente, a *trivialidade* dos bens culturais de consumo falando da oposição da civilização à barbárie.

³⁴ Esta problemática é particularmente visível no seu texto *Admirável Mundo Novo* de 1932.

Se nos aproximarmos de Zizek (2006, 2010)³⁵ (1949 -) fica-nos a impressão que não devemos reduzir a nossa reflexão a uma mera crítica cultural.

Se ouvirmos Benjamin Buchloh (2000)³⁶ (1941 -), damos conta do seu olhar preciso sobre os movimentos de vanguarda e sobre a indústria da cultura, teorizando e partilhando connosco, ao lado de Hal Foster, Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, reflexões maduras sobre modelos de crítica institucional e expondo a sua visão sobre as circunstâncias com que a arte e os artistas se vêem hoje confrontados. Admitimos que, ao cruzarmos estes autores, damos conta dos constrangimentos e das circunstâncias que colocam a arte, muitas vezes, ela própria refém do mercado, e exposta como estratégia de marketing e de valorização distrativa.

Ora, como somatório destas observações e do que de si resulta, encontramos uma leitura adorniana pertinente que parece sussurrar aos nossos ouvidos a ideia de que na tentativa de fetichização do mundo e na tentativa de reificação dos homens há como que a “liquidação” da ideia de indivíduo.

4.2.4. A DOR DO SILÊNCIO REIFICADO

Estamos, pois, perante o universo da reificação.

Estamos perante a transformação das relações e das ações humanas em propriedades. Isto basicamente significa que os homens deixam de ser homens, passando a ser objetos. Os homens tornam-se um caso especial de alienação o que daí resulta a sua exaustão.

E, se isso corresponde ao anúncio do declínio da individualidade, podemos pensar que lhe é dada cada vez menos importância por ficar bloqueada estruturalmente a sua práxis transformadora.

Por certo podemos invocar aqui a questão da neutralização da arte - aquilo que transforma Arte em arte – a que Adorno alude e que não quer deixar impune. Ao dito glamoroso de *compro, logo existo* perpetrado pelo mercado e pela sociedade do espetáculo, Adorno contrapõe a legitimidade da autonomia das manifestações artísticas, fazendo da música um caso exemplar de estudo.

De volta à neutralização da arte, essa estratégia resulta, sobretudo quando sabemos

³⁵ Basta termos em atenção os textos de Zizek para podermos (re)pensar o papel fundamental da crítica enquanto leitura sobre o que é importante nas práticas artísticas contemporâneas.

³⁶ É de referir, entre outros possíveis, o texto de Buchloh, *Neo-Avantgard and Culture Industry* (2000) que nos oferece uma visão apurada sobre a produção artística contemporânea.

que aquilo que existe no capitalismo só sobrevive porque se expande e amplia. Basta para isso que olhemos o caso específico das mercadorias: estas são criadas para cumprirem a função capitalista ideal de expandirem o seu valor de troca.

Ora, o que acontecerá a uma produção cultural quando exige ser avaliada exclusivamente pelo seu valor de uso? Ficará arredada do jogo que aplaude o valor de troca e, concomitantemente, submetida a uma padronização abusiva e descaracterizadora. E assim fica para se apoiar num novo tipo de gosto: o gosto *médio* de um público que não questiona o que consome.

É neste clima morno, proposto pela *indústria cultural*, que o esforço dos seus obreiros é exposto e que, debaixo do disfarce e da mudança de formato, é perpetuado o seu dizer. Diz-nos Adorno (2010) que cada filme que emerge da indústria aparenta ser o trailer do seguinte. Presumimos que o mesmo possa ser dito a propósito da música construída por essa mesma indústria.

É possível então dizer que, no presente que vivemos, enquadrados pela cultura de massas e perspetivando o legado do liberalismo avançado, estamos na esteira da exclusão do singular.

Na verdade, a indústria cultural parece padecer de um mal endémico: a repetição do mesmo.

“Se a música se tornou cómica no momento atual, é sobretudo porque ela oferece o espetáculo de uma atividade completamente inútil face àquela que consagra um esforço comparável ao que requer um trabalho sério” (Adorno, 2010, p. 78) diz-nos Adorno ao observar que o divertimento proposto significa alinhar, estar de acordo com o status quo.

Parece-nos razoável dizer que não haverá forma mais inofensiva e pueril de viver do que ocupar o tempo livre através destas manobras, colocando-nos como promotores e expansores dessa alienação.

Assim, tornamo-nos cúmplices de um presente que basta a si próprio e arremessamos os nossos prazeres em direção à distração suprema.

É caso para dizer que deitamos fora, com este tempo que agora vivemos, a hipótese de fazermos do ócio um tempo preenchido em direção à cultura, à nossa emancipação. E fazendo isto, desocupamos e deitamos fora as nossas aspirações à compreensão sobre o sentido que damos às coisas que fazemos e ao entendimento sobre os pensamentos que temos.

Não é por acaso que muitos autores e criadores vão anunciando e sentenciando o fim da arte quando dão conta que a receção às suas manifestações artísticas se vai evidenciando mais disposta ao entretenimento e ao jogo e em que a criação se vai esvanecendo e neutralizando.

Vivendo no esplendor da heteronomia, a indústria cultural trabalha a sua produção obedecendo às evidências construídas a partir do controle que ela própria exerce sobre os efeitos criados no recetor, expondo de uma forma descarada, sucessivas e sucessivas prescrições de desejos.

Por isso Adorno, já na primeira metade de séc. XX nos avisa refletindo sobre as consequências da neutralização da arte. Mais próximo dos dias que correm Hal Foster (1985)³⁷ avisa-nos da necessidade de se mudar artisticamente de estratégia. Reflete sobre a necessidade de se passar de uma estratégia de transgressão para uma estratégia de resistência e com isso poder a arte constituir-se como uma crítica que agora se manifesta e se inscreve no presente.

Seguindo esta leitura crítica observamos também o pensamento de Donald Kuspit (2004)³⁸ que nos confronta com a necessidade de combater a fetichização e a reificação através de uma, cada vez maior, consciência crítica.

Damos conta agora que estamos perante um caso de lesa-cultura: as consciências humanas estão reificadas e a indústria cultural, em particular no caso da música, aplaude a circunstância mantendo os contextos em que se inscreve, de tal forma estruturados que a dominação é a palavra de ordem.

Deixamos, pois, de ser herdeiros de nós mesmos, tornando os traços mais finos daquilo que nos caracteriza – artes, educação, cultura – em algo absolutamente secundarizado. Sobre isto, Adorno não é nada complacente e é pela voz de João Pedro Cachopo (citado em Unipop, 2014) que nos chega a sua posição:

É com similar contundência que Adorno investiga as contradições que atravessam o real e se recusa a admitir a sua imutabilidade. (p. 13)

Embora a cultura seja sempre uma construção em devir, que nunca está ausente de nós, vive hoje sob o jugo de uma luz que a ofusca e a pretere.

Ora, sendo ela o absoluto a que os homens podem ambicionar, será possível entendermos aqui o silêncio, e a sua escuta, como uma espécie de resistência a esse desalento, a essa anemia empreendida pela indústria cultural? Poderá o silêncio dar um passo em auxílio de Adorno?

Conjeturamos aqui a escuta do silêncio como a hipótese de os homens viverem voltados para si próprios, voltados para o mundo e serem resistentes e rigorosos face ao que lhes é proposto.

³⁷ Em *Recordings. Art, Spectacle and Politics* (Seattle, Bay Press, 1985) muitas das observações de Hal Foster sobre esta matéria são postas em cena num justo exercício pós-adorniano.

³⁸ Donald Kuspit deixa-nos muitas reflexões expostas em *The End of Art* (NY, Cambridge University Press, 2004)

Adorno e Horkheimer confidenciam entre si, na Dialética do Iluminismo, que a arte é uma forma de conhecimento e que a filosofia é, na verdade, um instrumento privilegiado para a arte poder falar.

Em particular, Adorno (2010), no seu ensaio de 1938, a que aludimos anteriormente, mostra-nos que o progresso tecnológico da produção massiva da música era na realidade uma outra coisa, uma espécie de gerador de regressão no ato de escutar.

A indústria cultural propõe às massas, em substituição da experiência que é sonhada aos homens, o consumo de objetos fetichizados.

Em 1947, Adorno e Horkheimer fornecem-nos, na sua Dialética do Iluminismo, pistas sábias para lutar contra a fetichização, a reificação e a regressão da nossa escuta.

Constroem uma crítica à visão racionalista e idealista da história, desmantelando o mito da história como progresso e aliam-se a Walter Benjamin reforçando a sua ideia de perda da aura como um sintoma face à inevitável desintegração da capacidade de experienciar dos homens, hoje.

Adorno dá particular realce à regressão da escuta por esta não se limitar à experiência do mundo sensível. Afeta, sobremaneira, o intelecto, que se separa dela para a submeter. Assistimos à dominação dos sentidos que, pela unificação e reordenação das funções intelectuais, empobrece assim o pensamento.

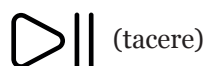
É chegada a vez de se dar voz e protagonismo a uma visão crítica sobre o conformismo, a impotência e, como não deixaria de ser inevitável, sobre a diminuição do próprio eu. Ficamos a pensar com Adorno que a regressão dos sentidos é muito mais do que um efeito funesto no *sensorium* de todos nós. Essa é a atenção que devemos dar ao facto de que cada um de nós é, em si mesmo, uma unidade.

Ora, ao atingir severamente os nossos sentidos, em particular a audição, atinge-se também a nossa capacidade de entendermos, de refletirmos, de especularmos, de sermos nós próprios.

Ora, dizemos nós, intervir na análise dos mecanismos que constroem a regressão dos sentidos, da audição em particular, significa a possibilidade de acreditar em novos horizontes para aquilo que nós nos propomos fazer no mundo.

Sabemos, olhando para trás, que o progresso civilizacional oscila entre dominação e seu respetivo abrandamento.

Queremos com isto dizer que se, na nossa relação atual com o mundo, sendo a regressão uma característica própria, a perspectiva do seu abrandamento deve constituir não apenas uma possibilidade, mas também uma reivindicação sobre a necessidade dos nos confrontarmos com a expansão das nossas fronteiras cognitivas e sensitivas.



O silêncio e a sua escuta aqui atuarão como ponto de encontro para uma visão multiscópica e audição aberta do homem para consigo mesmo e para com o mundo.

A esta silenciosa escuta oblíqua, exigente no tempero e na perseverança, aditamos o pensamento adorniano por o vermos cúmplice dessas figuras políticas do silêncio e da escuta ao inscrever nelas o *protesto* enquanto negatividade do real, a *promessa* enquanto espaço neutro para a contradição e, finalmente, o *enigma* a que toda a manifestação artística deve recorrer para reivindicar espaço e tempo para resistir.

O silêncio, ele próprio enigmático, não poderia estar mais de acordo.

E a nova música sacrifica-se a tudo isso. A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo. Ninguém quer ter nada a ver com ela, nem os indivíduos nem os grupos coletivos. Repercute sem que ninguém a escute, sem eco. Quando se escuta, o tempo forma ao redor dela como um reluzente cristal, mas quando não se a escuta, a música precipita-se no tempo vazio como uma esfera perecível. A esta experiência tende espontaneamente a música nova, experiência que a música mecânica realiza permanentemente: a experiência do esquecimento absoluto. É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa.

(Adorno, 1989, p. 107).

4.3. O OUVIDO-REIFICADO E O OUVIDO-EM-TRÂNSITO

Um sujeito sente-se: é a sua propriedade e sua definição. Quer dizer que ele escuta-se (entend), vê-se, toca-se, etc, e que ele se pensa ou se representa, se aproxima e se afasta de si, e sempre assim se sente sentir um «soi» que se escapa ou que se recupera enquanto ressoa noutro lado, como em si, num mundo ou num outro mundo.

(Nancy, 2002, p. 26)

Onde estamos quando pensamos?

Este questionamento arendtiano não descarta a hipótese de nos avisar da bizarria do pensamento humano a propósito do que poderíamos chamar de desvario, de transgressão dos códigos de comunicação e até de uma certa loucura, de uma certa insanidade, em que o pensamento humano insiste e persiste em patentear.

Se trasladarmos essa questão para uma outra: onde estamos quando ouvimos música? Onde estamos quando ouvimos Cage? - podemos, sem querer, dizer que o ouvido se torna, num ápice, num tópico de proveito filosófico, coisa invulgar neste nosso mundo ocidental, muito dado a ontologias oculares e continuamente desconfiado da promíscua intimidade e proximidade que o enigmático audível exerce sobre o homem. Freud é bem o exemplo disso ao desembaraçar-se da possibilidade de nos falar sobre música.

Ora, o mundo do olho, é o mundo do assombramento, é um mundo assente em distâncias que permitem ao homem-público assegurar a ele próprio um espaço de interpretação, um lugar de perspectiva e de conforto, e que o coloca na posição de testemunha *imparcial*, distante e *neutra*.

Já o mundo da orelha, qual labirinto auricular, é um universo deveras particular. Remete-nos para uma relação síncrona entre o homem e o mundo, em que nenhum de nós, nenhum ouvinte se pode pôr à margem do audível.

Este seu tique inclusivo, quando junto à vivência efêmera do som que foi, do som que é, ou do som que ainda vai ser deixa-nos hesitantes, expectantes, a pensar que a música, porque se materializa dentro, nos ajuda a compor o ensimesmamento do sujeito, e com isso nos propõe dilatar a autoconsciência.

Tudo em milissegundos e flutuando em isocronismos com o acontecimento acústico quase-único. Daí, presenciarmos muitas vezes a vertigem auditiva associada à tontura do pensamento.

Diríamos, então, que a visão-predadora espanta, perspectiva, enquadra o eu, enquanto que a audição-protetora auxilia a compor a edificação do sujeito. Dito frontalmente, e pela voz de Sloterdijk (2008):

Oiço vozes, logo Deus dá-me que pensar; sussurra em mim, logo ocupo-me das grandes coisas. (p. 174)

▶|| (tacere)

Vejamos o caso particular da música. O pensamento do filósofo romeno Emil Cioran (1911 - 1995) diz-nos que “trazemos connosco toda a música: ela repousa nas camadas mais profundas da recordação. Todo o musical pertence à reminiscência. No tempo em que ainda não tínhamos nome, já devíamos ter escutado tudo.” (Cioran, citado em Sloterdijk, 2008, p. 176)

Ora, se assim é, podemos declarar que:

- antes mesmo da individuação nós ouvimos prematuramente, o que quer dizer que a audição fetal antecipa o mundo. A audição é então uma espécie de sismógrafo que nos prepara para o que vem. A ser assim, o mundo como um *todo sonoro* já nos é familiar, constitui-se como um *dejá vu* auditivo, mesmo antes de o vermos. Escuta-se pois, numa expectativa extasiada, geralmente orientada em direção ao mundo e numa propensão inabalável de futuro;

- após a formação do eu - assunto esse em permanente e inquietante ebulição - nós *ouvimos para trás* (Sloterdijk *dixit*). Aqui, o ouvido tem saudades da eufonia fóssil do interior pré-mundano, o que faz com que esse reminiscente sonoro nos desafie a comparar, a classificar e a hierarquizar. O único problema é o desafio auditivo e auricular que isso pode provocar.

A música, essa magnífica luz auricular, não seria então mais do que a conjugação de duas ambições que se geram em dois gestos dialeticamente relacionais.

Um que nos conduz da ausência de mundo para a ideia-caminho e para a ação-caminhada – daí o seu carácter nómada - em direção ao anfiteatro do mundo.

O outro, o da fartura, ruma de novo, e de volta, à ausência de mundo.

Será, pois, possível afirmar que, em qualquer gesto elementar e primário de toda a música, existe sempre um dualismo de partida e de retorno a casa.

A música ocidental - aquela a partir da qual, e no nosso caso, o mundo nos é apresentado - deu o melhor de si enquanto arte de dar corpo ao incorpóreo e equilibrou de uma forma feliz a nostalgia que ainda nutrimos pelo trabalho de formação do eu.

John Cage é, obviamente, um bom exemplo desse pensamento sobre o eu e sobre o seu reposicionamento, sendo dessa forma um parceiro eficaz para quem imagina indeterminações e singularidades. Diríamos até que este esforço a que Cage se permite realizar quando se aproxima de um trabalho sobre a interioridade dos artistas,

fomenta a liberdade crítica e individual que lhes é devida, aplaudindo o bom contágio que o acaso, o imprevisto e a indeterminação trazem à causa da música.

Mas, o que importa aqui assinalar é o carácter plástico e informe do pensar de Cage e de imaginar que a música advém dessa possibilidade infinita que o som tem por não se deixar agrilhoar, por não se predispor a ficar refém da norma.

E isso oferece-nos a possibilidade de deixarmos de ouvir condicionadamente e de impormos a nós próprios o êxodo auditivo. O que resulta daí? O que resultará daí? Uma escuta que se inventa a si própria, uma escuta que não se acomoda apenas a interpretar símbolos, mas, outrossim, a reconfigurá-los. Uma escuta enquanto *peripécia* para pensar o mundo através do labirinto auricular.

Estranhamente, o nómada que em nós existe agita-se e, em vez de convocar a música pela sua memória, cultura ou estrutura, promove-a indeterminadamente através de contágios verdadeiramente rizomáticos. Aqui os sons, como quaisquer pontos de referência de um qualquer trajeto nómada, só se manifestam no sentido de poderem ser abandonados, dando à audição a possibilidade de habitar em espaços abertos, indefinidos e (in)comunicantes.

O ouvido, com Cage, torna-se nómada, desconfinando-se a todo o momento pelo acaso e descobrindo, assim, a sua natureza polissémica e polimórfica ao escutar os cenários musicais que agora ele próprio se apressa a inventar.

Diríamos que, com Cage e pela sua insistência no desbordamento do eu, sofremos um deslocamento e passamos a *ouvir para a frente* (Sloterdijck *dixit*). Ora, como todos facilmente imaginamos, *ouvir para a frente* impõe-nos uma projeção do corpo e outra do pensamento, o que pode provocar espalhamentos, rarefações, ou até novas reorganizações.

Esta competência perpetrada por Cage, e naturalizada na sua obra-viva 4'33", permite-nos precipitar sobre nós próprios - corpo e pensamento - novas formas de ouvir, novas formas de ver e sentir o real, alvitando a nós mesmos, mundos sem limites para o que somos capazes de realizar.

Cage coloca-nos, claramente, perante a força-da-arte e este conceito heideggeriano – o de ampliar o gesto criativo humano - coloca-nos perante uma dupla capacidade: a de estarmos seguros quando unidos ao que conhecemos, e desafiadoramente inseguros quando nos abeiramos daquilo que está para lá de nós. Eis-nos num teste de duplo questionamento, numa equação de segundo grau, perante interpretações possíveis do mundo.

Esta tensão boa, esta tensão perturbadora, é mensageira de instabilidade, de complexidade, de indeterminação e remete-nos para a possibilidade de nos conhecermos melhor. Ouvindo, claro está, obliquamente.

Cage e Heidegger juntam aqui as suas vozes quando, em circunstâncias distintas, nos conduzem a um estado de *aphesis*, a um estado de se deixar ir (de aférese), ou a um estado de *vir a ser*, aonde convivem em igualdade de circunstâncias, um exercício de imposição e de forma, e um tempo/espço de reconfiguração de poderes.

Este confronto pode até constituir-se como uma ideia dilatada de tempo/espço enquanto ampliação de um qualquer gesto criativo.

É aqui que Cage nos propõe o desafio auditivo – o da provocação nómada – que nos ajuda a esclarecer que *poésis* nada tem a ver com vontade, ou genialidade. Tem sim que ver com a abertura a um mundo de ação e de existência.

Onde estamos quando ouvimos música?

Onde estamos quando ouvimos Cage?

Se continuarmos na senda do ouvido em trânsito até podemos recordar alguns dos cenários por onde ele passou, não se ancorando em nenhum deles e aproveitando a ideia de sentir a música como esse duplo movimento entre a memória do passado e a trepidez do futuro.

A saber:

Cenário alfa

A música-pensamento manifesta-se enquanto *poésis* e existe sobretudo como uma práxis dos e para os inquietos.

Esta música-indagação habita o mundo apurado do trabalho dos peritos e convive bem com o *ouvido-em-trânsito*.

Explora processos de composição, meios de produção e dá-se bem com o desapego ao real e com um piscar de ouvidos, quase permanente, enaltece a indiferença ontológica. Procura libidinosamente a autorreferência, anima-a a proeza da partitura, dá-lhe imenso prazer imaginar um qualquer gesto sonoro, e motiva-a uma discursividade próxima do não-dizer, de um silêncio enquanto forma silente de estar e de ser.

Para a nova música o critério do prazer imediato é, na maioria dos casos, débil e frouxo. Aprova a desaceleração e o ócio propiciador para uma atenção demorada ao universo imenso das possibilidades sonoras.

Surge nela, sobretudo, a legitimação técnica e a apreciação do ofício – em jogo de intermitências entre a práxis e a *poesis* – mas, ao mesmo tempo, assiste-lhe uma habilíssima atitude de não se deixar medir, em exclusivo, pelo logos.

Tende, pela sua natureza própria a não se deixar enredar por quaisquer imperativos teleológicos e promotores de cânones.

Parece, muitas vezes, destinada a habitar o indizível e o *extralogos*.

E, assim, talvez seja isso que lhe vem acontecendo, se foi deslaçando dos públicos ouvintes, retirando-se em evoluções eremíticas. Em errâncias...

Assiste-lhe aquilo a que Sloterdijck (2008) chamou de parábola do “artista jejuador.” (p. 177)

Cenário beta

A música-ação abre caminho até ao público com clamor e com expedientes ofensivos. Esta música-prática faz-se notar encavalitando-se no acontecimento de palco e surpreendendo sonoramente o ouvinte ao desafiá-lo para caminhos entre a tradição e a inovação. Usufrui de uma tensão construtora entre o já ouvido e o não-ouvido. Faz da lembrança, da agonia política, do cultural e do social, um emblema que preenche e marca o seu repertório, pondo-se a jeito para lhe ser diagnosticado um problema sério de personalidade: - o de deixar permitir que fique ativo o botão de desequilíbrio entre o inteligível e o sensível. O que na verdade, para sermos justos, nem sempre acontece.

A sua permeabilidade deixa-a ser cúmplice de assuntos verdadeiramente extramusicais o que determina que, muitas vezes, fique refém de outros mundos, de outros afazeres. São-lhe naturais essas osmoses, que lhe ficam bem, mas que até a descentram do seu discurso singular.

Enquanto música apelativa e proficiente, dá primazia à irrupção de gestos, sobretudo, da tradição musical e realça a performatividade.

Oferece o melhor e o pior que os ouvidos contemporâneos podem ouvir, desde a pop extasiante de Bjork(1965 -), da riqueza tímbrica dos Sigur Rós ao palaciano free jazz, passando pelo surpreendente devaneio de uma Kora africana nas mãos de Toumani Diabaté (1965 -).

Não admira por isso que os habitantes da música-pensamento, quando se atrevem a sair da sua zona de comodidade, se deixem seduzir pelo mundo performativo.

Cenário gama

A música ligeira, música-distração ou música-sedativa, tem a certeza de ter um público de massas, porque leva a seu cargo a tarefa de proteger sempre o ouvinte do risco de ouvir o novo.

Esta música-leve, esta música-rápida foi pensada para caber, na perfeição, na engrenagem da máquina de produção de que a indústria de consumo se serve para nos seduzir.

Com este tipo de música, Adorno dir-nos-ia que o seu valor é apenas o de troca, e não o valor de uso. Por isso, é-nos posta em cena num continuum que embala o ouvido e adormece o intelecto.

Quem fabrica e expõe música sedativa fá-lo para entrar em uníssono com a isenção da surpresa, com a exoneração da estranheza.

A música ligeira transporta a *boa-nova* de que o conhecido eliminou o desconhecido, prometendo simetria e reprodução em sínteses quase sempre previsíveis. Walter Benjamin que o diga.

É com esta música que assistimos ao anticlímax da luz auricular. Tudo isto em nome de uma memória, em honra de um passado auditivo que nos foi e é imposto, hegemonicamente.

É aqui que assistimos ao nascimento do *ouvido-reificado*.

Cenário ómega

A música funcional, pisca o ouvido ao *ouvido-reificado* e formula um desejo: dada a fragilidade deste ouvir, torna utilizáveis e bem lucrativos os sons que concebe com objetivos convenientemente definidos.

Há nela um cálculo, uma concreção psicotécnica e musical bem explícita.

A existir uma música-domesticada, ei-la aqui claramente expressa. Vende-se por muito pouco e deixa-nos desfalecidos e decadentes.

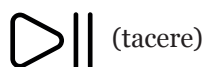
Nela são utilizadas fórmulas musicais de acordo com os sujeitos ouvintes, com as suas carências, e inventados ambientes sonoros com o fim propositado de antecipar conveniências e mordomias.

O pior é que esta música é exposta, hoje, numa onnipresença avassaladora e permanente. Uma presença sedutora e alienante.

Os oásis pacíficos do relaxamento profundo com suporte musical encontram-se muito próximos das imagens sonoras desta autocracia sonora, imediata e jovial.

Eis a música útil, a música-papel-de-parede no seu fulgor!

O *ouvido-reificado* fica, desta feita, ainda mais reificado.



Talvez existam outros cenários, claramente existem outros, mas de momento, interessou-nos observar apenas estes, sobretudo porque o *ouvido-em-trânsito* nos quis confidenciar que:

- os primeiros cenários (alfa e beta) vão a par com a tendência música-êxodo enquanto os segundos (gama e ómega) - a música-sedativa e funcional
- viajam sempre para a reminiscência (ou para a regressão de que Adorno tão bem nos soube avisar).
- os primeiros movem-se do informe para o solene, do vazio para o complexo, do silencioso para o manifesto, lançando-se para horizontes nunca, ou raramente, achados. Vivem em torno do local da criação e da produção em ebulição permanente.
- os segundos só existem quando se relacionam com o local de audição. Fazem tudo pelo ouvinte mesmo quando este nada faz pela música. E assim reduzem e reificam o que ouvimos.

Ora, músicas destas pouco sabem da solidão do ato de compor. Pouco sabem do seu silêncio. A música ligeira é conciliadora, apoia o que fica estabelecido pela norma e não ajuda a ouvir o mundo nem a alteridade. Em lugar de antecipar outros mundos, esta faz-se e compõe para o *ouvido-reificado* o grande regresso: - serve para tapar os ouvidos, serve para ouvir o conveniente.

Ora como sabemos a música, desde Orfeu e agora retomada por Cage, é outra demanda. A música-décor cai sob a suspeita de ser um ingrediente manipulador.

Os produtores do sedativo tonal são cínicos fornecedores de ficções em três acordes, embora estes nem sempre sejam os culpados (Beethoven que o diga).

O que quer, então, o ouvido sedentário, o *ouvido-reificado*? Nada mais do que ser um demovedor musical do mundo: lenitivo, repetitivo, simplificado, popular, uma verdadeira máquina de consenso.

A arte, aparição da verdade – segundo a frase de Hegel – é objetivamente intolerante, mesmo quanto ao pluralismo socialmente ditado de esferas que coexistem em paz ao lado uma das outras, a cujo respeito os ideólogos repetidamente se exprimem. É sobretudo intolerável aquele “bom divertimento”, a cujo respeito costumam tagarelar os cenáculos que gostariam de justificar, perante a sua débil consciência, o carácter de mercadoria da arte. (Adorno, 2015, p. 475).

Esse “bom divertimento” é, no nosso entendimento, o alimento do *ouvido-reificado* que, disciplinado para o consumo, se deixa enlear pela *existência* de “uma boa música medíocre e uma medíocre boa música” no dizer adorniano (Adorno, 2015, p. 475), que apoiado em Willy Haas (1891 - 1973), e a propósito da literatura, o transpõe para o caso particular da música.


O *ouvido-reificado* deixa-se levar pelo “bom divertimento” que desativa o *ouvir o outro* – Hegel sempre nos avisou que *a arte tinha como tarefa a apropriação do outro* - e se torna ele próprio estéril e padronizado.

De novo Adorno (2015):

O divertimento, mesmo o elevado e de realização nobre, tornou-se vulgar, desde que a sociedade de troca se apoderou também da produção artística e a transformou em mercadoria. Vulgar é a arte que degrada os homens, ao reduzir a distância e ao dobrar-se aos desejos de homens já degradados; confirmação do que o mundo dela fez, em vez de o seu gesto ser de revolta. Vulgares são as mercadorias culturais enquanto identificação dos homens com a própria degradação; a sua expressão é o esgar. (pp. 477-478)

Evitando falsos moralismos, sobretudo quando caracterizamos este ouvir humano de um ouvir carregado de infelicidade, mais não pretendemos do que, com Adorno e Cage, refletir sobre as condições que levam os homens a copiar com pormenor o determinado, a não protestarem contra a reificação do seu próprio pensamento.

Assim, abandonando o *métier* minucioso da cópia, talvez possamos experimentar – a contemporaneidade não tem dado muito espaço e tempo a essa circunstância – um *silêncio obreiro de uma negatividade*, recusando viver submissos.

 (tacere)

De novo e quase obsessivamente:

Onde estamos quando ouvimos música?

Onde estamos quando ouvimos Cage?

|| (silere)

O rasto do local permanece vago e impreciso. Os sinais desse(s) lugar(es) são erráticos e pouco concludentes, indeterminados. Certo, certo é que sentimos sempre que nunca se pode estar completamente no mundo quando se está a ouvir música. Há uma espécie de estado anti gravítico pessoal, e por vezes coletivo, que trespassa o nosso corpo e pensamento quando estamos presentes num evento musical. Ouvir significa ir ao encontro do mundo. Ou fugir dele, daí o seu nomadismo.

Na aproximação a uma ontologia do ouvido surgem as interrogações: o humano representa-se como um ser-*indo* ou como um ser-*vindo*? A possibilidade de uma dialética sobre o escutar, uma viagem entre o antes-ouvido e o depois-a-escutar, ganha aqui uma dimensão séria tornando a arte sonora livre de desejos filistinos.

Tal como Cage o desejaria, a nossa relação com o sonoro e a sua arte não é a de anexação, é antes o do nosso desaparecimento num voo para o interior desse sonoro que nos eclipsa, que nos resgata e nos afasta da esfera mesquinha da mercadoria. Uma espécie de não à representação fetichista do sonoro, do musical enquanto propriedade, enquanto bem utilizável.

Por isso, devemos ser muito cuidadosos no que ouvimos e no que dizemos, até porque Heidegger nos fala de *o homem enquanto ser inquietante que habita*.

Nós estamos condenados à música, como estamos condenados à liberdade.

E, enquanto arte dos condenados, a música será sempre, um território demoníaco calcorreado por ouvidos nómadas, ouvidos em trânsito permanente.

Reconhecemos em Cage um enfoque que nos permite ouvir o seu trabalho deslocando as fronteiras da música e explorando territórios em permanente movimento.

Possivelmente, é nesse devir imanente que se abre a todo o acontecimento sonoro, é naquele devir que estimula possibilidades que se inauguram, que vemos e ouvimos em Cage para, com ele, podermos viajar do “silêncio da música” - a dita ontologia sonora - à *pansonoridade* do silêncio - que faz de uma qualquer evidência sonora, assunto e matéria de trabalho nómada.

Onde estamos quando ouvimos Cage?

Provavelmente num espaço e num tempo que - foi Hannah Arendt (2001) que nos ensinou - pressupõe um coletivo, uma comunidade. Com Cage não partimos em busca de consensos. Partimos em busca da assunção do conflito, do dissenso, das múltiplas interpretações do mundo.

Talvez o silêncio nos ajude a tornar isto tudo mais claro. Até porque o que Cage nos propõe é um novo regime perceptivo, uma outra vertigem, uma outra viagem, um outro trânsito para o sensível.



Onde estamos quando ouvimos Cage?

Imaginando que estaríamos a dar resposta ao que acontece ao artístico na contemporaneidade, responderíamos com a voz de Adorno (2015) que, no início da sua Teoria Estética, nos avisa:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência. (...); por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino da liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. (p. 11).

Acompanhando esta voz diríamos que Cage se encontra em parte incerta, a erigir constelações sonoras fechadas a qualquer possibilidade de definição.

Onde estamos quando ouvimos música?

Presumimos que, tal como Anselm Jappe (2012) o cauciona para a arte, a música “faria hoje figura de derradeiro refúgio da liberdade” (p. 123).

Nesse *refúgio da liberdade* onde ouvimos música – é aí aonde nos deveríamos encontrar - deveríamos confrontarmo-nos, com produções culturais que passam a ser pertença da esfera do simbólico, esse constructo responsável por nos fazer acreditar que é possível expor o que somos, como somos e o que sonhamos ser.

O problema é que, já o abordamos anteriormente em 4.2, a contemporaneidade é atravessada pelo fetichismo da mercadoria e pela reificação do pensamento. Quase toda a nossa ação e pensamento toma a forma de *coisa* mercadorizável.

Ouçamos Anselm Jappe (2012):

Os produtos dos homens começam assim a levar uma vida autónoma, regida pelas leis do dinheiro e da acumulação em capital. O “fetichismo da mercadoria” é para ser levado à letra: os homens modernos - tal como aqueles a quem eles chamam os “selvagens” – veneram o que eles próprios produziram, atribuindo aos seus ídolos uma vida independente e o poder de, por sua vez, os governarem. (p. 126)

Ao mesmo tempo, tudo é perpetrado no sentido de impedir que uma experiência auditiva aconteça sem ser caucionada pela necessária e omnipresente vontade narcísica do consumidor.

Há hoje um divórcio entre a frieza do cálculo, a busca obsessiva do lucro e as preocupações éticas, estéticas ou até empáticas com o *outro*. Por isso não será difícil dizer que ouvimos música cada vez mais agrilhoadada às leis do mercado.

Diz-nos Mário Vieira de Carvalho (2007):

(...) a arte perdeu ou está em risco de perder inteiramente tanto as energias emancipatórias (que outrora ligavam a sua circulação no mercado aos ideais burgueses de cidadania) como o seu potencial crítico, assiste-se cada vez mais à transformação da música – de qualquer música, seja qual for o seu género e a sua origem cultural – em mero produto de consumo corrente, em mercadoria fungível no seu valor de troca e nas necessidades ou funcionalidades que satisfaz. Tende a diluir-se a diferença entre frequentar música, ou certa música, pelo seu valor de uso (por exemplo, como momento de experiência sensível e cognitiva) e consumi-la como se equiparada no seu valor de troca a mero passatempo, título de prestígio ou um qualquer motivo de “prazer”. (p.29)

Ouvimos música ao lado de uma economia de mercado pródiga em empacotar a emoção, mesmo ao lado do fácil e do imediato.

Ouvimos música no preciso momento em que nos é solicitada pela contemporaneidade neoliberal que restrinjamos, que reduzamos a nossa escuta “ao menor denominador comum - desdiferenciando, por um lado, as experiências musicais na sua múltipla variedade, suprimindo, por outro lado, do campo da percepção tudo aquilo que, como na *literatura*, exija uma indagação criativa do recetor, algum investimento de fantasia e imaginação - é, pois, indissociável do vertiginoso processo de reificação a que têm vindo a ser submetidos os *mass media*, [...]”. (Carvalho, 2007, p. 29)

Talvez Cage não tenha sentido tanto esta tentativa de *redução da escuta* perpetrada pela contemporaneidade, mas o que é certo é que esta passagem, esta transformação da música de *bem cultural* para *bem de consumo*, alvitrou novas práticas todas elas subsidiárias do lucro, do consumo e da moda, perdendo com isso – eis a redução – o conceito de cidadania e desperdiçando com isso a própria diversidade cultural.

O *outro* deixa de existir, a geografia de uma possível errância auditiva fica limitada às regras do mercado que acionam produtos capazes - a sua eficiência é essa – de gerar um corrúpio incessante de necessidades.

Um mercado assim desenvolvido, alimenta-se precisamente da indiferenciação, da uniformização e desmonta habilmente tudo o que seja manifestação sobre “a consciência do eu”.

Novamente Mário Vieira de Carvalho (2007):

Na voragem da *macdonaldização*, vão-se – com os sabores – os sons, as imagens, os sentimentos, as ideias, os valores, ancorados em mundos vividos diferenciados. Vai-se, enfim, como já vimos, a *comunidade*. (p. 43)

Hoje, ouvimos música condicionados por uma lógica fetichista que nos atravessa e que não permite tornar clara a fronteira entre quem é amo e quem é escravo. Pelo contrário, a partir de uma delíco doce e estratégica *estética relacional*, somos convocados para o aplauso a quaisquer manifestações sonoro-musicais que imprimam e naturalizem em nós um qualquer efeito terapêutico e narcísico.

Cage suspeitou desta artimanha e montou uma imensa *campanha silenciosa*, dura e trabalhosa, contra esta manipulação frouxa e narcísica do ato de imaginar o sonoro, de conjecturar música.

Generosamente, Cage tornou-se num *nefas argonautico*, nessa alegoria sobre a *diferença*, sobre a *alteridade* e sobre a *subversão* enquanto condições reunidas para dizer que nos devemos apoderar de recordações que constituam um apoio em momentos de perigo.

Onde estamos quando ouvimos música?

Ao lado de Cage por nos confidenciar, mesmo sem nos dizer, que a música não se pode ater em petrificações categoriais, que não se pode inibir de conceber e de oferecer instrumentos de combate à invasão do que é *privado* pelo que é *público* e que pode, outrossim, constituir-se como um *dissentimento*.

Este dissentimento, nas palavras de Rancière (2010) é:

o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. (p. 89)

Cage cria, assim, com este dissentimento um modo de ficcionar os sons que lhe outorga a possibilidade de criar paisagens sonora inéditas. Estas, sem cálculo e indeterminadamente, permitem-nos experimentar uma estranheza, um choque estético a partir do qual podemos ensaiar outras formas de ouvir o mundo.

Isto, só por si, já é muito na medida em que o carácter narcísico da contemporaneidade nos tem levado a uma *perda do real*, a uma *ausência de mundo* consubstanciada pelo objeto *fetiche* que o som musical tem corporizado pelo uso e abuso acrítico da tecnologia contemporânea.

Uma das dores sentidas já por Adorno – a regressão da escuta – leva o dissenso de Cage ainda mais longe por querer combater a reificação da matéria sonora.

Tudo nos leva a supor que, hoje e pós-cageanamente, deveríamos estar a produzir outros dissentimentos quando ouvimos, interpretamos e inventamos música. Desaprovar a *descontextualização* a que o material sonoro é submetido e impedir a sua *redução* a mero objeto sonoro reificado é assunto para ser levado a sério.

Onde estamos quando escutamos música?

A possibilidade de uma música suscetível de criar *ouvintes produtores de sentido*, tão tributária de uma emancipação do ouvinte, leva-nos a pensar em música e numa *política de escuta* que acolha, de bom grado, a ideia de confrontar os nossos ouvidos, o *ouvido-em-trânsito* e o *ouvido-reificado*, com a emergência de uma escuta estilhaçada, descontinua e dialética.

Ouvimos música ao lado de Cage e de outros tantos que, num piscar de olhos a Benjamin, encontram nela uma forma justa para desenvolver espaços de pensamento críticos e emancipatórios a todos os homens.

A exigência da música de Cage *impõe-nos* interpelações e não colonizações. Há na experiência musical cageana uma democraticidade que urge escutar.

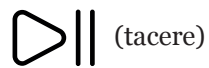
Admitimos que as condições particulares que levaram Cage a conceber 4'33" não sejam as que hoje atravessamos e, por isso, talvez seja demasiado tarde para repetir esse gesto seu disruptivo. Como todos sabemos, as criações sofrem da avareza do tempo. Esta constatação dá-nos força para não nos deslocarmos no sentido de a reutilizar, ou até mesmo de a plagiar. Interessa-nos, via 4'33", estar permanentemente de partida para uma escuta mais intensa. Interessa-nos uma outra coisa, uma força particular que dela dimana: ampliar o *aberto* que o homem constitui enquanto *ouvinte silencioso* e em *potência*.

Esse processo iniciou-se com 4'33".

O que seria a música sem a sua escuta e sem o silêncio que lhe é requisitado?

Presumimos que som, música, escuta e silêncio sejam conceitos que se interpenetram entre si, se afetam mutuamente. Imaginamos nós que nenhum deles possa viver sem os demais, numa estreita relação de afinidades. O que sabemos deles temos vindo aqui a expor num espaço/tempo de viagem que nos tem vindo a permitir proximidades.

O que fazemos com 4'34" é supor proximidades.



As obras de arte são promessas através da sua negatividade até à negação total, da mesma maneira que o gesto pelo qual outrora se começava um conto, o primeiro som pulsado numa cítara, prometia um “nunca ouvido”, um “nunca visto”, ainda que fosse o mais temível; e as capas de um qualquer livro, entre as quais o olho se perde no texto, são análogas à promessa da camera obscura. (Adorno, 2015, p. 208)

CAPÍTULO 5 - A ONTOLOGIA DA ESCUTA

5. ANDAR COM OS OUVIDOS JUNTO AOS JOELHOS E ÀS PERNAS

A música não tem palavras. Entre as notas, a que poderíamos chamar sonemas (já que, como os fonemas, as notas não têm sentido em si mesmas; o sentido resulta da sua combinação) e a frase (seja como for que a definamos), não existe nada. A música exclui o dicionário.

(Lévi-Strauss, 1995, p. 79)

A nossa cultura está baseada no excesso, na sobreprodução, o resultado é uma gradual perda de agudeza da nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – a sua abundância material, a sua franca aglomeração – conjugam-se para amortecer as nossas faculdades sensoriais. (...) O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais.

(Sontag, 2004, p. 32)

Da maneira do homem estar no mundo constatamos e damos conta da sua vontade em superar obstáculos. Temos a ideia de que ele, original e primeiramente, vagabundeia metaforicamente, pelo deserto estéril e escaldante, com os seus ouvidos colados às pernas e aos seus joelhos. Lembra-se assim dessa primeira posição fetal para incentivar e espicaçar o corpo a andar.

Assim, liberta-se dos laços maternos que ainda o prendem ao mundo e põe-se a caminho. Com isso cria um estado de exceção para o seu corpo e pensamento, o que lhe permite – sem ninguém o molestar, por caminhar em silêncio – ter uma maneira singular de inventar futuros.

Desta maneira, o homem atreve-se a imaginar-se permanentemente em *trânsito*, em aberto e com a ideia simples de que não existem fins pré-determinados para as suas deslocações. Desloca-se e apresenta-se perante as manifestações musicais como alguém que nutre um especial carinho pelo *enigmático sonoro* que, por si só, a música constitui.

O enigma do audível torna-se assim um acontecimento, uma *dobra* sobre ele próprio, confrontando o homem com uma miríade de outras audições possíveis.

Aqui, o silêncio que tem vindo a ser parceiro do nosso pensamento, constitui-se como uma experiência que pode auxiliar o homem a encontrar na música um procedimento radical que o faz *andar em trânsito* entre representações sonoras não hierárquicas, nem reducionistas.

Aparentemente, ouvir música predispõe qualquer homem a emocionar-se.


Esta predisposição é, ao mesmo tempo, vivida quer pelo criador que inventa música, quer pelo intérprete que a traduz, quer pelo auditor que a receciona.

A contemplação promove prazer quanto baste ao homem que, já em trânsito entre a posição fetal e a posição ereta, parece descobrir nas manifestações sonoras características especiais que o fazem *evadir*, que o fazem inclinar-se, que o fazem deslocar-se entre os novos mundo fabricados e engendrados por elementos constituintes da criação em causa e, também, pela sensibilidade e riqueza interior do auditor.

Dos obstáculos que o sonoro põe em jogo cabe ao homem contruir uma interpretação, cabe-lhe jogar afetivamente com os sons que tem pela frente no novo/velho palco sonoro e cabe-lhe transfigurar aquilo que foi ouvido.

Por causa deste *tetris sonoro*, ouvir música - num estádio de adaptação ao mundo sonoro pós- pernas e joelhos – pode corresponder à possibilidade de fomentar no homem uma reflexão sobre as diabruras, as travessias e travessuras dos sons a ecoarem no seu cérebro e à inevitável leitura sobre a natureza dessas manifestações sonoras.

Ouvir música pode tornar-se, então, uma forma de promover no homem juízos estéticos fomentando operações mentais e verbais que não se abstenham de traduzir as impressões que o sonoro provoca aquando da contemplação.

 (tacere)

Se nos é fácil imaginar os gregos a afirmarem que o que era belo sonoramente continha objetividade quanto baste e era obediente a cânones racionais, também o será supor vermos os românticos prisioneiros do ambiente emocional subjetivo em que a comunicação a começar a falhar e a ficar mais complexa.

Andar com os ouvidos junto às pernas e aos joelhos pode ter determinado que os homens, na sua infinita travessia, pudessem ter questionado Heidegger – ficção nossa - sobre o que fazer quando uma manifestação sonora, agora conceptualizada como música, lhes era exposta.

Simulamos uma resposta: o melhor a fazer seria considerar essa manifestação sonora tal qual um procedimento artístico e, como tal, seria bom atendê-lo enquanto *forma aproximativa da realidade profunda das coisas*. É aí, exatamente aí, que os homens se inclinam.

Essa inclinação, esse desequilíbrio, permitiu-nos mostrarmo-nos sensíveis, abertos e disponíveis, mas ao mesmo tempo, frágeis, erráticos e contraditórios.

Mas se, em vez de Heidegger, tivéssemos questionado Umberto Eco, ele sussurrar-nos-ia que um objeto ou procedimento artístico *vive nas interpretações que dele se fazem*. A nós cabe-nos, dizemo-lo agora, *dar início a uma boa amizade* com essas manifestações e criar um universo intenso de relações dado que esses mesmos objetos constituem uma inesgotável reserva de (in)comunicabilidade.

Os ouvidos transformam-se, por isso, já depois de deixarem de ser só o órgão do alerta, em órgão que desperta até porque as pernas os põem em ação e não os deixam acomodar-se. Daí a inclinação.

Os ouvidos tornaram-se capazes de oferecer ao homem oportunidades atrás de oportunidades para este contemplar sons e sobre eles formular juízos que, ao sabor dos tempos, têm vindo a deambular entre *sujeito*, dotado de sentidos e de *desinibidores*, e *objeto*, possuidor de propriedades e de *marcadores*.

Esses mesmos ouvidos, mutantes e em trânsito permanente, sentiram na Antiguidade Clássica a busca sonora pela perfeição onde a regra era a da proporção e da harmonia. Sentiram na Idade Média a arte e a técnica dos sons a fazerem já pressentir um afastamento entre o *saber teórico* sobre os sons – as artes liberais – e o *saber fazer* sobre esses mesmos sons. Sentiram, também, a *rutura* entre a arte e a técnica que a Renascença prodigalizou, e assistiram ao *rompimento* com todos os princípios atrás evidenciados com que a contemporaneidade os brindou.

Ouvir com as orelhas junto às pernas e aos ouvidos pode significar o quê, hoje?

▷|| (tacere)

Repossibilitar um qualquer homem a ouvir de novo, outra vez, deixando de lado códigos, gramáticas e hierarquias que têm vindo a constituir-se como um verdadeiro fechamento do homem sobre si próprio.

É claro que, a interrogação posta atrás, poderia servir para um outro tipo de reflexão que, tal como as bonecas russas, contêm em si mesmas, outras tantas reflexões.

Poderíamos partir para o ato provocatório de enaltecer apenas o *artístico* que pode conter uma apreciação auditiva do enigmático, ou de manifestarmos o desejo de compor sobre ele uma dissertação.

Mas trata-se aqui de dar conta de que o ouvir é matéria de importância primeira na tentativa de sabermos, hoje, quem somos.

Tudo isto, dito por uma racionalidade assente em palavras que gostaríamos de ver, que aprovaríamos apreciá-las como senhas que nos permitam sair de nós para nos vermos, nos auscultarmos melhor. Que nos permitam estar em melhores condições de sermos mensageiros de nós próprios.

Andamos com os ouvidos junto aos joelhos e às pernas por nos sentirmos inseguros, erráticos, mas com vontade de construirmos *lugares de memória*.

Andamos assim, e até já aprumados, porque queremos dizer - apesar da insegurança – que o ouvir, o escutar, tem uma palavra a dizer dada a responsabilidade cultural que cabe a cada um de nós.

Se compararmos o ouvido a um gravador, qual será o sentido da nossa escuta?

O papel dos sentidos, o papel do nosso corpo poroso face à representação que cada um de nós concebe sobre o(s) mundo(s) faz deles agentes fundamentais para colocarmos os nossos *desinibidores*, Agamben *dixit*, em ação e logo encontrarmos nos marcadores do mundo uma dança indeterminada de explorações.

Os homens, através do ouvir, fazem emergir matrizes identitárias que se tornam lugares para os povos se manifestarem, e fazem da música – esse coletivo de acontecimentos sonoros – uma exaltação sobre o som e sobre a sua sombra auricular, o silêncio. Ouvir com as orelhas entre os joelhos e as pernas pode, metaforicamente, significar o encontro imprevisto entre o homem e o som. Pode querer denotar que o ouvir, nessa sua manifestação corporal de estar junto aos joelhos e às pernas, nos afirma e expressa ao mundo que, quando nascemos, não partimos do zero. Via natalidade encontramos no ouvir uma ação fundamental.

Tal como as Moiras o fariam – essas deusas que teciam o fio do tempo ao velarem pela ordem do universo – o ouvir parece querer apoiar-nos nesse confronto com a nossa incompletude e com a nossa finitude.

O que quer dizer, andar com os ouvidos junto aos joelhos e às pernas?

Significa estarmos, inclinadamente, em estado de alerta. Trezentos e sessenta e cinco dias e noites acompanhados por um raio de ação de trezentos e sessenta graus.

Indica posicionarmo-nos perante o mundo, ousando afirmar que ouvir é também uma outra maneira de compreendermos o que temos pela frente.

Talvez ouvir comunique a vontade de desenharmos a elipse (im)perfeita para todos os contactos possíveis com o mundo, com os sons, os ruídos e os silêncios.

Talvez ouvir possa significar amar essa *máquina de suprimir o tempo*, a que Lévi-Strauss chamou música.

|| (silere)

A possibilidade de existir um som inicia-se quando uma qualquer onda sonora invade o tímpano humano, provoca uma reação cinética solidária aos ossículos do ouvido que se projetam contra as membranas da cóclea. O líquido destas membranas promove um fluxo, uma agitação que traduz a energia do som produzido em mensagem elétrica para o cérebro.

O córtex cerebral, usando a memória sonora já existente, começa então a divagar, a deambular à procura de padrões e a tentar prever os sons seguintes.

Cage, no seu caminhar artístico, procurou desmanchar essa sequência habitual no cérebro humano encenando relações inabituais, aleatórias e indeterminadas na sua maneira particular de produzir eventos sonoros. De alguma forma, Cage quis devolver aos sons os seus caminhos *primeiros*.

Este andar cageano procurou defender sempre uma ativação, um compromisso perceptivo elevado por parte de cada auditor. De alguma forma sempre coube ao ouvinte *resolver* a sua experiência auditiva de acordo com os seus próprios padrões e experiências. E, de alguma forma, também, esta ação cageana provocou no ouvir uma *abertura relacional* som-percepção que, por si só, permitiu novas configurações singulares a propósito da receção humana. Cage foi muito cuidadoso nesta partilha do sensível. Ouvir com as orelhas junto às pernas permite-nos ir ao encontro de uma ideia potenciadora – aqui ilustrada por Cage – de que o corpo humano é o palco das percepções conscientes, e até inconscientes, que nos levam a supor que há uma íntima conexão corpo - *mente* (pernas - *ouvidos*) e que, como tal, o que se passa na mente não é de todo alheio ao que se passa no corpo.

Apesar de podermos ver o corpo a falar, não raras vezes vemo-lo, hoje, emudecido. Isto embaraça-nos por sabermos que este mesmo corpo desempenha um papel fundamental no caminhar dos homens face ao mundo. Aí expostos, na contemporaneidade, damos conta que mudamos de comportamento, de pensamento e até de paradigmas. Abandonamos a distância respeitosa e estendemos o nosso corpo, o nosso ouvir, ao implicarmo-nos na teia do espetáculo do ruído.

Dessa embriaguez pouco sabemos, mas suspeitamos de alguma surdez precoce. Suspeitamos de um mundo em que há o risco elevado de que o desrespeito sobre os nossos sentidos ganhe uma dimensão insuportável. Esse desrespeito afeta o nosso corpo e o nosso pensamento a ponto de podermos ficar sem discernimento.

Por isso precisamos do silêncio urgentemente. Dizemos isso agora pela voz de Byung-Chul Han (2016):

O meio ambiente do espírito é o silêncio. E é indubitável que a comunicação digital destrói o silêncio. A adição, engendrada pelo ruído, não é o modo de proceder do espírito. (p. 31)

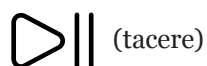
Andar com os ouvidos junto às pernas significa criar um estado de exceção para o nosso corpo e para o nosso pensamento. É ter a possibilidade de agir e isso é-nos conveniente por podermos dar início a algo de completamente diferente a acontecer em nós: lutar contra a adição sonora acelerada e em permanência a que estamos sujeitos e evitar a todo o custo a artrose do nosso próprio pensamento.

O mundo heideggeriano, que muito contribuiu para a proximidade entre mão (corpo) e pensamento avisa-nos disso mesmo quando afirma que:

Temos ouvidos porque somos capazes de uma escuta atenta e, nessa escuta atenta, podemos ouvir a canção da terra, o seu tremor e o seu abalo, essa canção que permanece impassível perante o ruído enorme que o homem produz ainda na superfície da sua face explorada até à exaustão. (Heidegger, 1979, p. 246)

Supomos agora que podemos afirmar que andar com os ouvidos junto às pernas significa escutar, se nos atrevermos a colocarmos o corpo numa posição inclinada, tal qual a escuta oblíqua, assunto sobre o qual já tivemos oportunidade de falar. A escuta, esse ouvir atento que Heidegger nos propõe, segreda-nos que tem uma predileção pelo silêncio, que tem um carinho particular por essa capacidade – silêncio enquanto espaço livre de contágios – de resistirmos aos constrangimentos impostos ao nosso pensamento. Esta atrofia só se manifesta no momento em que os homens cedem ao destempo, se mantêm curvados a dar espaço a uma vida atomizada que faz com que todos os momentos que vivam, com que todos os cenários sonoro-musicais que apreciam sejam, de algum jeito, iguais.

Os homens, postos assim a viver, habitam um mundo fragmentado, atomizado. Isso é indício de massificação e de homogeneização, ações que põem os homens a viver, atualmente, num mundo *com menos mundo*. Isso faz com que os torne menos capazes, dizemos nós, por passarem a ter menos experiências, e daí não estarem em permanente abertura ao devir, ao inesperado, ao indeterminado.



O andar com os ouvidos juntos às pernas, num mundo onde o aqui e o ali estão demasiadamente próximos, dá-nos o incentivo certo para nos pormos em marcha sobretudo se pudermos conscientemente inclinar-mo-nos face ao sonoro, face ao musical.

Isto reveste-se da máxima importância por ficarmos envolvidos numa *transição* para um outro lugar, mesmo que seja feita de uma forma *lenta e silenciosa*. Essa *transição* dá-nos a experiência de podermos ouvir a alteridade, faculta-nos a possibilidade de podermos continuar a ter tempo e espaço, e isso remete-nos para a ideia substantiva de os homens poderem ter *intervalos* nas suas vidas.

Estas intermitências, estes silêncios, são o entretempo de que os homens se devem servir para distinguir o aqui e o ali, e essas mesmas descontinuidades são o anúncio da articulação lenta e diversa da experiência humana com o mundo. São o aviso do confronto com a velocidade que abrevia e interrompe a experiência significativa que os homens podem e devem ter com o universo dos sons.

Estes silêncios são, na verdade, condição fundamental para que os ouvidos se proponham escutar, em marcha lenta, o vínculo que existe entre as palavras e as coisas, entre as metáforas e a essência da vida.

Ouçamos a este propósito Byung-Chul Han (2016):

Neste sentido, a construção de metáforas também se apresenta como uma prática da verdade, ao tecer uma rede rica em relações, ao pôr a descoberto os modos de relação e de comunicação entre as coisas. A construção de metáforas contraria a atomização do Ser. É uma prática temporal que opõe, frente à rápida sucessão de acontecimentos isolados, a duração, a fidelidade de uma relação. As metáforas são o aroma que se desprende das coisas, quando estas travam amizade entre si. (p. 63)

5.1. A VOZ-ORELHA E O ACORDEÃO DE PAPEL

Um grilo é mais importante que um navio.
(Isso do ponto de vista dos grilos)
Com as palavras se podem multiplicar os silêncios.
(Barros, 2016, pp. 456-457)

Por momentos, tomemos o exemplo da voz. A voz, a nossa voz dá um particular carácter identitário ao que somos. Faz-nos distinguir dos demais.

E, o que é a voz? No nosso entender, a voz é a nossa assinatura perante o mundo.

Por isso, ela própria se constitui como uma *construção permanente* do mundo.

No trabalho que agora temos nas mãos, damo-nos conta de um novo órgão humano a emergir em nós: a *voz-orelha*.

Imaginemos, pois, o nascimento da *voz-orelha* como um órgão híbrido que tem como herança a pulsão negativa e imberbe das crianças que dizem obstinadamente *não*, que nos dizem descaradamente que *já não querem mais inverno*, afirmando com isso a sua singularidade e seu jeito adulto em enaltecer a originalidade da sua imaginação.

De que falamos quando falamos da *voz-orelha*?

Um órgão estranho, metade Cage, metade Bartleby, que vive como parasita num qualquer corpo humano e é capaz de uma radicalidade invejável.

Vive na sombra, é uma sombra e opta pelo silêncio, não para anular o que vê e ouve, mas para poder pousá-lo sobre as ideias e dar-lhes espaço, dar-lhes ar.

Um órgão novo capaz de se constituir enquanto composto vitamínico importante para um pensamento humano que se deseja apto para *produzir sentidos*.

Um novo órgão competente que, quando associado ao silêncio, promove em nós uma inação catapultadora de mestrias ilimitadas para o nosso modo de ouvir, de escutar.

Por causa dele poderemos instaurar uma poética da receção sensível ao ilimitado que o universo, por si só, constitui.

Uma *voz-orelha* e um silêncio como o *grau zero* para uma poética da música, de um manifesto contra o desfalecimento do som e da palavra quando o seu uso decorativo é maquinalmente exposto na cacofonia do hoje.

Uma *voz-orelha* e um silêncio enquanto balsa, enquanto bote para evitar o naufrágio de cada um de nós.

Reforçamos: uma *voz-orelha* disposta a estancar a bancarrota do som, da palavra, do gesto e *contra* a falência da criação.

A *voz-orelha* parece querer pôr em sã convivência o logos com o extra-logos. Porque é que afirmamos isto?

Por acharmos que a orelha tem individualidade na sua forma e no modo como receciona o que ouve enquanto que com a voz tudo muda. A voz é diferente, é como ela se constituísse como que a assinatura sonora de alguém, o que supõe uma seleção, uma escolha, uma definição-filtro, uma ação sobre os sons que opta por expressar. Por isso não será fácil imaginar o vai-e-vem, a azáfama que vai acontecendo pelo interior desta *voz-orelha*.

Se é verdade que a orelha se pode ver, a voz faz-se notar quando nos afeta.

Em ambos os casos, o que buscam – espontaneamente ou não – é a afeição e cumplicidade de quem se mostra disponível para a ouvir.

A *voz-orelha* aparenta ser um *entre* órgãos que tem em si muito clara a ideia de que a sua existência depende muito da sua capacidade de deixar falar todo o audível. Sem mais, temos pela frente um órgão suscetível de facilitar a vida ao aparecimento dos sons-perceptos, indicando-lhes o caminho para se virem a encontrar com a música enquanto *suplemento do ser*.

A *voz-orelha* propõe-se oferecer-nos perceções, ou sensações, entre todas as manifestações sonoras possíveis pedindo ajuda ao silêncio para, com ele, possibilitar-nos um outro ouvir, um ouvir emancipado.

Metaforicamente, ou não, este novo órgão tem por função desfazer os mecanismos disciplinares que são exercidos sobre o corpo. É, aparentemente, um desejo profundamente foucaultiano que aqui expressamos.

Porque é que nos pomos a pensar assim?

Digamos que o existencialismo nos pôs a questão de sermos nós, os homens, a construirmos *mundo*. Ainda a impregnar em nós tal demanda ouvimos os pós-modernos, balanceando entre a *essência* parmenídiana e a *existência* heraclitiana, a dizerem-nos que a verdade, dito e feito, é plural e está sempre em *aberto*.

Por isso, poderemos dizer que o ser nunca está feito, nunca está dito. Eis o salto necessário para a observação quasi-real do aparecimento de novos órgãos humanos. A *voz-orelha*, este novo órgão em nós, observa com bons olhos e ouvidos, que o homem está lançado ao mundo. É um homem enquanto *ser-aí*, logo, um ser singular enquanto ser existente.

O que passamos a ser quando possuidores deste novo órgão, desta *voz-orelha*?

Presumimos que poderemos ser aquilo de que formos capazes de fazer de nós próprios, aquilo de que formos capazes de sentir, de ouvir, de pensar...

Por isso a *voz-orelha* provocará em nós um permanente estado de ebulição dos sentidos e do pensamento.

O que é que isso exigirá de nós?

▷|| (tacere)

Um ouvido emancipado. Possivelmente um *ouvido em trânsito* que se cumpre em nós na medida em que vamos reconstruindo os mapas da nossa sensibilidade.

Isso, poderá parecer-nos pouco, mas será o suficiente para nos podermos afastar do ouvido-reificado. Por si só, isso bastar-nos-ia para abandonarmos o fechamento em que nos deixamos muitas vezes envolver.

Imaginamo-nos, com o auxílio do silêncio e da ação franca e disponível desta voz-orelha, a procura com mais facilidade de outra gente para ouvir o mundo tal como Cage o ouviu, para sentir o homem tal como Shakespeare o sentiu, para ver o mar como Sophia e para criar como Manoel de Barros criou.

Imaginamo-nos ao lado de gente disponível para acusar aqueles que usam a música só para obter um efeito. Como todos sabemos, isso é, como para muitas outras coisas, profundamente imoral.

Silêncio como atividade intelectualmente subversiva? Por que não?

Será que Cage iniciou com 4'33" uma aventura séria sobre a música tornando-a uma *cosa mentale*, à maneira de Leonardo Da Vinci?

Terá tido audácia premeditada, ou não, a de colocar a música, a arte, ao serviço da mente? Como que a dizer que a arte é produção de pensamento?

Eis a fissura.

|| (silere)

Depois de Cage, para lá de registarmos o seu estrepitoso silêncio, necessitamos de compreender o que terá como significado despedaçar, suspender, meio milénio de arte, em termos ocidentais.

Imaginamos, aqui chegados, que a música, depois da leitura experimental que Cage lhe pôs em cima, não tenha ficado a mesma.

Cage tomou a sério o desafio de construir um novo ouvir – é daquilo que se trata quando passamos pelo seu *Silence* – e com isso encontrou uma possibilidade de transpor o sensível dado criando outros devires de sensibilidade.

Se o dodecafonismo e o serialismo nos propuseram uma viagem ascética pelo universo dos sons, o experimentalismo cageano deixou-nos quase órfãos, sem chão, por nos ter subtraído todas as referências e, num volte-face miraculoso, nos ter permitido ouvir o inaudível.

A máxima de Paul Klee - *fazer visível o não visível* – quando transposta para o universo da música dá a Cage o incentivo de poder dizer que o seu trabalho, ladeado pelas vozes-orelhas do mundo inteiro, é o de tornar *audível o inaudível*.

A aventura da *voz-orelha* coloca-se a jeito para detetar, para experienciar e expressar entendimentos possíveis sobre o que é o mundo. O ouvido-*pensamento* e a voz-*declaração* constituem o exercício cinestésico certo para pôr em cena uma escuta humana interna, reflexiva e silenciosa.

Aí os homens, no afã dialético de ensaiarem autonomia e liberdade, fazem do ouvir uma maneira subtil de mudarem de posição, de virarem o corpo em direcção ao mundo indagando no seu arquivo sonoro vestígios, reminiscências dos sons já conhecidos.

Mas, quando se deparam com algo ainda não conhecido, algo ainda não ouvido, qualquer coisa nova pode acontecer. É aí que o silêncio ganha protagonismo ao confirmar-nos que o conceito heideggeriano do que é *ser* humano implica um vagar, uma lentidão, uma tranquilidade perscrutadora. Diríamos um silêncio comprometedor. E mesmo que esta atenção se desloque para uma experiência do ouvir o ainda não ouvido – i.e.: acordeão de papel – isso, por si, constituirá um testemunho humano que poderá constituir-se como um acontecimento.

Os sons nunca-antes-ouvidos do acordeão de papel são agora o pretexto para ensaiar memórias, esquecimentos e testemunhos sobre o carácter enigmático da criação, interpretação e receção humana ao som.

Se a voz-orelha nasce de um desejo de nos desfazermos dos mecanismos disciplinadores que são exercidos no nosso corpo e pensamento, o acordeão de papel, constituindo-se como uma heterotopia sobre o silêncio, ele próprio expõe a natureza ambígua do silêncio tornando-se um instrumento-ficção.

O acordeão de papel, qual escultura sonoramente silenciosa, evidencia as tensões que resultam do facto de poder ser, ao mesmo tempo, um *reservatório* de experiências sonoro-musicais ou de ser um *laboratório* onde são ensaiadas fraturas de sentido sobre o que pode ser o sonoro e o musical.

Desta tensão irrompe, no nosso modo de o ver e de o querer ouvir, o desejo de rasgar as coisas e de estilhaçar os conceitos que giram em torno do que, por hábito, costumamos chamar de instrumento musical.

De um outro ponto de observação face ao acordeão de papel poderemos imaginá-lo como um deleuziano corpo sem órgãos (CsO) constituindo-se tal qual um corpo preparado para a experiência. Um corpo que outorga a si próprio a possibilidade de ser livre para interpretar e capaz de afastar juízos que nos impeçam de ter novos modos de ver o mundo.

Este instrumento não é mais do que a vontade de nos podermos projetar ao devir, de nos abirmos a fluxos, a intensidades e à própria experimentação de nós mesmos. Ao pô-lo em ação deixamo-nos atravessar, perfurar, por uma poderosa vitalidade que se atreve a libertar-nos dos padrões, das censuras, das interpretações e dos automatismos colocados em nós geracionalmente e culturalmente.

O acordeão de papel, único no seu género, constitui para nós, nessa demanda nossa sobre o silêncio, um corpo instituidor de criação contínua, instalando-se em nós para permitir experimentações sobre – em estado de imanência permanente - o enigmático sonoro que constitui o mundo.

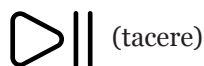
É sobre o plano da experimentação, em registo laboratorial pós-cageano, que gostaremos muito de o ver a exercer sobre nós o fascínio de projetos futuros. O acordeão de papel, pela expectativa criada em torno das suas múltiplas capacidades de gerar silêncio, é já um projeto que demanda pesquisa apurada sobre a experiência da *escuta oblíqua* a que tivemos oportunidade de aludir no cap. IV.

O acordeão de papel tem-se evidenciado como um instrumento de alteração poiética em nós por nos deixar enunciar atravessamentos em ações e pensamentos originadores de devires e de nos suscitar reinvenções de outras possibilidades de inventar silêncios, sons e ruídos.

Sem querer, a curadoria que encetamos sobre a construção desta ficção sonora de Da Vinci, tem-nos permitido desconstruir um pensamento naturalizado em nós sobre o invólucro sonoro que nos enquadra culturalmente, o que faz com que experimentemos outras práticas sobre a libertação de automatismos já instalados em nós.

Dessa desinstalação ética e política sobre a governação das nossas vidas, cabe ao acordeão de papel um protagonismo singular. É, tem vindo a ser, uma experiência que se manifesta por nos deixar com vontade em rasgar a reificação dos sons na

idealização do que são instrumentos musicais e de permitir que a experimentação sobre a liberdade sonora possa manifestar-se num gesto e num fazer que anuncie uma ação de resistência.



Deleuze quando nos diz que *criar é resistir* a que é que se está a referir?

A resposta chega-nos via Eugénia Vilela (2010) quando nos diz que:

Há, então, uma estreita relação entre a arte e a resistência. A arte liberta a vida dessa prisão da vergonha, mas de um modo muito diferente da sublimação. A libertação da vida não é de forma alguma um gesto abstrato, trata-se de arrancar a vida, num gesto exagerado (pois a arte é a produção desses exageros) que é, apenas pela sua existência, resistência. (p. 287)

Se pensarmos o acordeão de papel como um gesto singular poderemos imaginá-lo como uma *força* capaz de invocar a indeterminação, o imprevisto, o incalculável, o nomadismo sonoro tão favorável a *aberturas de sentido* da música no mundo.

Este instrumento obriga-nos, porque nunca o ouvimos, a tentar adivinhar o seu modo de se expressar. Ora acontece que, quando nos pomos a adivinhar, corremos o risco de nos confrontarmos com os nossos próprios limites de compreensão sobre o que não nos é familiar.

Em todo o caso, e deslocando a nossa atenção para o conceito deleuziano de *ecceidade* – um gesto singular perpetrado por uma ação – nele encontramos a possibilidade de criar novas relações (neste caso entre a criação, a interpretação e a receção musicais). Este acordeão de papel é uma *ecceidade* na medida em que não conseguimos enquadrar, a partir dele, quaisquer parametrizações ou equivalências por ele ser, pela sua natureza, nómada e desejar viver *em trânsito*. Não lhe é possível cartografar nenhum ponto de concordância com o espaço e o tempo existente e existido.

Vive, declaremos assim, num plano de imanência o que faz dele não um *um*, mas um *múltiplo*. Esta situação reafirma a sua singularidade, i.e.: a que soará um tubo de papel? e a pujança do seu devir sonoro.

Este plano de observação sobre o acordeão de papel confere a este a possibilidade de se manifestar desobediente a qualquer finalidade, o que o põe próximo da desobediência atkinsoniana, sobretudo quando Dennis Atkinson nos fala dela enquanto pensamento e ação nos territórios da pedagogia e da educação artística.

Isto, potencialmente, é-nos muito importante na medida em que encontramos quer para o palco, quer para a sala de aula, um acordeão de papel enquanto *acontecimento*, enquanto possibilidade para que o silêncio se manifeste e permita a construção de *figuras singulares de escuta*.

O acordeão de papel, assim enquadrado, torna-se um testemunho, um *punctum* barthesiano, sobre o silêncio – uma instalação silenciosa – enquanto atenção profunda ao mundo. Uma experiência de *dentro para fora* a enaltecer a riqueza interior de um homem qualquer. Será essa uma das razões da arte sonora?

Uma resposta possível chega-nos de Eugénia Vilela (2010):

O que seria a arte – escrever, pintar, pensar, amar, viver – sem o silêncio que a habita? Resistir é, então, acentuar o silêncio. Crer numa linha oblíqua à morte com uma necessidade de responder ao abandono dos corpos. Existir, na fidelidade a uma sombra dissidente da imagem definitiva. Resistir no instante em que o corpo se dobra num segredo sem forma: o acontecer. Existir é resistir.

Assim, articulando-se com a existência e com a estranheza de habitar a vulnerabilidade do presente, a reflexão sobre a resistência, intimamente ligada à *força da vida*, abre a via para a abordagem do *acontecimento*. (p. 293).

|| (silere)

Quando o movimento de vanguarda, nela incluído Luigi Russolo (1885 - 1947), e ainda na primeira metade do séc. XX, postula que o musical – a arte sonora – não está tanto *no que é percebido*, mas mais *no que é feito do percebido*, numa clara distinção entre a fruição estética tradicional e a experiência estética contemporânea, estava a avisar-nos que, a partir do movimento futurista, algo de diferente ir-se-ia passar no processo de criação, interpretação e receção musical.

Esse aviso colocava em cena a inevitabilidade da expansão do território sonoro a partir do qual os seus criadores-desbravadores iriam construir novas relações, integrando elementos e materiais – i.e.: ruído - que até então não eram merecedores de atenção.

O ruidismo, integrado no movimento futurista do início do séc. XX, torna-se um polo de atração para um conjunto amplo de criadores que procuravam, em múltiplas manifestações de carácter muito diverso, explorar e experimentar interações entre sons e ruídos gerados a partir de representações sonoras criadas por instrumentos eletroacústicos e eletrónicos.

Assim, os sons expostos podiam já ser um somatório de sons gravados, processados, sintetizados e modificados pelos *mestres do som*.

Edgar Varèse e John Cage são dos primeiros a manifestarem a sua apetência por tal demanda sonora e por permitirem a inserção do ruído nas suas elucubrações sonoro-musicais.

O acordeão de papel, tal como o vemos na contemporaneidade, tende a ser um parceiro dessa demanda – incorpora já no seu interior uma parafernália digital - mas coloca-se agonisticamente contra quaisquer estetizações, ou *limpezas* do material sonoro, contra quaisquer ações que façam produzir sons assépticos.

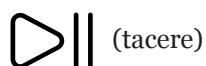
No seu deambular precoce sobre o mundo, estamos a imaginar vê-lo ao lado da independência estendida da matéria sonora. Na verdade, o acordeão de papel nasceu para dar um contributo forte na denúncia da *fetichização* do som e da consequente *regressão da escuta* dos recetores contemporâneos.

Concetualmente, o acordeão de papel tende a aproximar-se de uma indeterminação sonora favorável a *poéticas abertas* da criação e da receção, o que corresponde à ideia cageana de imaginar música tal qual como deixar acontecer um qualquer evento musical.

Se a cada objeto cabe um invólucro sonoro, se todas as coisas possuem uma valência sonora, então a tarefa primeira de um criador é a de libertar essa *música interior* que vive por dentro de cada um desses objetos. O acordeão de papel, enquanto mediador entre criador e recetor, tem a seu cargo não enjeitar esse panteísmo sonoro de que é feito o mundo.

Do silêncio enquanto heterotopia podemos ver nele emergir o acordeão de papel enquanto instalação silenciosa que desejamos ver a funcionar como uma representação da contestação a uma qualquer hegemonia ou hierarquia no universo dos sons.

O mérito da presença do acordeão de papel nesta congeminação silenciosa deve-se ao facto de o silêncio se constituir como *algo* que pode promover a individuação radical de cada som, na sua especificidade e na sua singularidade, enriquecendo a sua condição de *ecceidade*.



Possuído por uma outra destreza, o acordeão presta-se a calcorrear caminhos pela primeira vez percorridos por si o que lhe permite ser singular na sua voz e lhe faculta ganhar convicções próprias no ato de se deixar seduzir pelo panteísmo sonoro.

No acordeão de papel, uma experimentação cinestésica e osmótica entre o pensar e o fazer som, dispusemo-nos a transferir o som-pensado para o som-dito, confirmando um trajeto singular em um deslocamento de sentidos.

Sentimo-lo como um exercício artesanal sobre manufatura sonora, como um trabalho colaborativo na fabricação idealizada de sons, em registo *work-in-progress*, o que tem vindo a confirmar em nós a vontade de nos remetermos para uma adoniana escuta interna, silenciosa e reflexiva.

Com ele podemos reiterar a ideia de que o constructo humano a que chamamos música não é mais do que uma *irrupção no vazio* e que o silêncio, dessa maneira, não é mais do que *música não-ouvida*.

Assim expresso colocamos lado a lado, som e silêncio, para os conformarmos como realidades coabitáveis num instrumento que tomará as devidas precauções para, em exercício dialético negativo, não se deixar seduzir pelo *inferno do igual*.

A experiência, em permanência, sobre o acordeão de papel não nos permite escapar a uma prova estética que, só por si, nos impele a ultrapassarmo-nos. Isso deixa-nos ao lado de Adorno (2015) quando nos diz:

A experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento. A estética não tem de se adaptar aconceptualmente aos fenómenos estéticos. A consciência do antagonismo entre o exterior e o interior imanente à arte faz parte da experiência artística. A descrição de experiências estéticas, a teoria e o juízo, são insuficientes. Se é necessária a experiência das obras, e não apenas o pensamento requisitado, em compensação nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma. (pp. 529-530)

O acordeão de papel, um instrumento novo-velho reivindicado a partir de desenhos de Da Vinci, aproxima-se daquela tese que diz que o melhor que o novo pode reivindicar é o de poder corresponder a uma carência antiga. Se assim for imaginámo-lo como um bom e jovial parceiro de viagem de um qualquer homem *em trânsito*.

5.2. NOS BASTIDORES DO SILÊNCIO

Há uma tradição que se constitui no interior e se prolonga do interior da cada palavra, a cada momento presente no ato de proferir ou no ato de pensar silenciosamente.

(Molder, 2014, p. 19)

Digamos apenas que as pequenas percepções, uma vez formados os contornos do silêncio, tomam o lugar do contexto da nova mensagem não-verbal e também, parcialmente, da mensagem ou signo verbal; e, a esta função, acrescentam uma outra, a da mediação entre o plano consciente (verbal) e o inconsciente, imediatamente ligado ao não-verbal, e aos contornos do silêncio. Neste sentido, tanto as pequenas percepções como a mensagem não-verbal abrem um canal privilegiado de acesso ao inconsciente, quer dizer, de passagem do inconsciente à consciência e à linguagem.

(Gil, 1997, p. 206)

Admitamos, neste movimento de balanço, que existe uma enorme, e porque assim o sentimos, uma gigantesca *conspiração de silêncio* nos grandes pensadores. Porque será assim? Porque terá sido sempre assim?

Por ser mais fácil ver o mar como a Sophia o viu, como já dissemos atrás?

Ou, por podermos agora dizer que o trabalho que desenhamos e esculpimos está assente num gesto de recolher e de guardar, numa ordem (in)determinada, as sementes de gente sábia que se predispôs a compreender o sorriso melancólico do silêncio?

Ou, por podermos afirmar que, andando por terras educativas, esse silêncio insufla no *artístico* que vai habitando a escola, um questionamento que coloca este em estado-de-alerta?

Ou, por podermos afetar o nosso modo de *ouvir o mundo*, exercitando/experimentando o silêncio enquanto *delator da alienação* que se vai impregnando em nós?

Sem angústia, com ironia e comprazimento, partimos para uma escrita accidental sobre o ouvir e sobre o ser, assumindo a parceria com um silêncio capaz de pesquisar sobre a utilização consciente de critérios e atitudes que não fechem, anestesiem, ou até cristalizem o que sentimos e o que somos.

Para quê?

Para nos podermos *pôr de fora*, para nos podermos distanciar, para nos podermos revoltar contra o excesso de intencionalidade e racionalidade em que nos vamos habituando a viver e para nos tornarmos cúmplices da ideia de indeterminação – dos *meios sem fins* – cuja assunção permitirá a abertura a um espaço infinito de possibilidades artísticas e educativas.

Para quê, repetimos novamente?


Para podermos fazer do silêncio um promotor de indeterminações e para o poder matricular nas nossas vidas.

Nos bastidores do nosso pensamento vai perdurando uma intenção: a de fazer do silêncio um exercício heterotópico, torna-lo num lugar que está fora dos outros lugares, mas que funciona como contestação e como inversão do discurso hegemónico. Vai resistindo a intenção de construir, a partir do silêncio, um *pensamento comum* – com todos os costados – sobre o mundo, sobre a educação, a investigação, as artes, a música.

Esta heterotopia documental deve ser capaz de assinalar aquilo que nos distingue, aquilo que nos move e deve atrever-se a *desvulgarizar* o discurso tornando-o único e singular.

Ao mesmo tempo deve ser suficientemente hábil ao acautelar-nos e não permitir que o mal – o ruído da modernidade – se abata sobre nós.

Na verdade, este silêncio de que aqui nos pusemos a falar contém matéria suficiente para podermos *escrutinar o essencial*.

 (tacere)

Não iniciamos este trabalho como se partíssemos do zero. Partimos do lugar onde nos encontramos – numa escola de artes – e já com experiência acumulada.

Isso, por si só, é já um privilégio.

Ao colocarmo-nos no lugar do outro, temos a oportunidade de observar, de ver o papel de cada um de nós. Mais uma vez, e por si só, isso deveria colocar-nos de atalaia para podermos dizer que tudo no silêncio, neste nosso silêncio-grito, é gerúndio.

Melhor dizendo, tudo no silêncio é pergunta, insatisfação, mas também invenção e tentativa.

O ideal será vermos plasmado no silêncio – magna carta do sensível em nós – a possibilidade de termos espaço e tempo para *pedir o impossível*: um bastidor sobre o silêncio a recrear um mundo novo, onde o encontro entre educação e arte crie um futuro, um futuro qualquer.

E tudo isto sem recorrer a grandes narrativas. Adivinhamos até a hipótese de vermos o silêncio como uma micronarrativa, se tivermos que nos habituar a viver em terras liliputianas.

Um bastidor sobre um silêncio nada dado a coisas utilitárias.

Um bastidor sobre um silêncio muito pouco dado a precariedades.

Eis-nos perante um silêncio em jeito de *expurgação cultural* do que lhe vai no pensamento e a empreender uma expedição sobre o universo em que se pôs a viver.

Nem tudo estará por fazer, mas imaginamos colado ao silêncio que aqui expusemos, um frenesim de cultura que proponha:

- pensar o mundo e ir em busca das memórias coletivas;
- aspirar a tudo, não dispondo de nada mas permitirmo-nos a tudo;
- ter a possibilidade de ir ao encontro do outro, sendo a alteridade um bom esforço de desterritorialização do eu;
- refletir os caminhos da arte (da música em particular), da educação em busca de um lugar singular no mundo.

Sobretudo, fazermos do silêncio um entrave ao regresso intempestivo e permanente de tudo aquilo que limita a nossa liberdade de escuta. Por sabermos disso é que quisemos *pousar* e tratar esse silêncio aqui dada a sua natureza, é essa a nossa perspetiva, em ser *mutante* e de viver em *trânsito* permanente.

O nosso encontro com o silêncio não poderia ser desbaratado. O nosso *rendez-vous com o silêncio*, de uma outra maneira, deveria ser imaginado como uma necessidade para quem deseja olhar, ouvir o mundo e pensá-lo.

Propusemo-nos a uma reflexão alargada sobre o silêncio convocando a voz de autores – i.e.: Cage, Adorno, Le Breton, Arendt, Foucault, Agamben, ... - que têm um protagonismo muito pertinente em análises sobre o silêncio.

Imaginamo-nos a questionar a validade de uma investigação sobre o silêncio em contexto de práticas artísticas. Que validade teria uma investigação desta natureza em solo prático-artístico?

Imaginamo-nos como arqueólogos sonoros e criadores de sentidos em busca de ideias – i.e.: *silêncio* e *escuta oblíqua* - e de materiais – i.e.: acordeão de papel – que pudessem atrever-se a falar sobre um problema (ausência de silêncio na

contemporaneidade) como que se esse problema existisse fora de nós e, como tal, a nossa personalidade e subjetividade tivessem que ficar num outro plano.

Ora, o que acontece é que em todas as dimensões da atividade humana não existe uma *racionalidade pura*, existe sim uma *racionalidade afetada* - Atkinson ajudou-nos a compreender isso - por motivações inconscientes que foram capazes de nos ajudar a tomar decisões, a fazer combinações, a elaborar conjecturas sem razão explícita, mas que emergiram da nossa voz e da nossa vez.

Nestes bastidores sobre o silêncio pareceu-nos ouvir e ver uma travessia de uma ponte entre quem investiga e entre quem cria. Sentimos que em ambos é determinante o papel que desempenha a subjetividade no que diz respeito à imaginação, à intuição e às práticas.

O silêncio conquistou em nós a vontade de poder admitir que é possível e desejável investigar no domínio artístico colocando este, e por causa disso, a ser revisto e refletido criticamente.

O silêncio deu-nos a oportunidade de poder verificar que a atividade dos artistas se distribui por territórios simultaneamente expressivos e cognitivos, com fronteiras frágeis, porosas e que se contaminam por osmose.

A existência de uma razão para investigar – silêncio e a sua escuta na contemporaneidade – acrescentou em nós a ideia de que a investigação é cada vez mais uma prática convergente em diferentes domínios e que constitui uma das mais importantes fontes de alimentação das práticas e do ensino artístico.

Apoiados em Frayling (1993) (1946 -) mapeamos as possibilidades da nossa investigação sobre o silêncio inaugurando um discurso de compreensão e de abertura de sentido, apresentando a seguinte tipologia:

- Pesquisa em arte (silêncio)
- Pesquisa através da arte (escuta oblíqua)
- Pesquisa sobre arte (acordeão de papel)

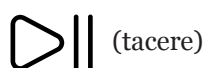
A primeira é a mais comum em investigação e deu lugar ao corpo de texto onde é possível identificar regras e procedimentos comuns a um modelo onde a investigação histórica, estética e teórica deram azo à construção de uma perspetiva, em registo de estado da arte, sobre o silêncio na contemporaneidade.

A segunda categoria, pesquisa através da arte, é menos visível – talvez mais audível – mas é perfeitamente identificável. Foi o processo a partir do qual tentamos desenvolver uma prática – a *escuta oblíqua* – que poderá evocar ilações, por sabermos o que vamos atingindo uma consciência mais aguda sobre o que escutamos, na esteira possível

do *ouvinte emancipado*. A esta categoria estão associadas as rotas do silêncio, a construção do registo discográfico e toda a produção de documentos fundamentais para a pesquisa e investigação.

A última categoria, pesquisa sobre arte, tratou de comissariar e construir colaborativamente um objeto musical – *acordeão de papel* – que incorpora um pensamento. Aqui o objetivo não foi o de comunicar verbal e cognitivamente um processo nem uma fundamentação teórica, embora existam registos sobre ele, mas sim a necessidade de agir, a necessidade de criar um *objeto que fale por si próprio*.

Aqui pretendemos valorizar a possibilidade de pôr em comum uma representação sonora, icónica e imagética do silêncio.



Se ouvirmos Frayling em *Research in Art and Design* (1993) logo daremos conta que esta última categoria necessita de uma discussão mais aprofundada na medida em que ela deve ser realizada de forma impessoal e desinteressada para que o debate não se centre na afirmação exclusiva de um estatuto que se pretende reconhecer.

Observando o trabalho já construído ocorre-nos a ideia de que ao categorizar desta forma o trabalho realizado podemos distinguir diferentes tipos de investigação, podemos clarificar procedimentos já efetuados e também observar a construção de cenários possíveis a conceber.

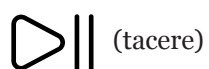
O mais curioso é que, por via do já acontecido, podemos atrevermo-nos a dizer que ao convocarmos a nossa escrita accidental para o registo do sucedido sentimos que surgem questões atrás de questões cuja resolução fica em aberto e a necessitar de debate alargado.

Parece-nos que uma das evidências a colocar é a de que este mapeamento da investigação sobre o silêncio cageano nos ajudou a inaugurar um discurso de compreensão e de abertura de sentido(s) em artes, educação artística e investigação comum a ambas.

Uma outra evidência de igual importância tem a ver com, dado o carácter do tema em investigação, a importância em declarar que as práticas de investigação em artes têm especificidades e singularidades que devem ser assunto de discussão na academia. O silêncio que aqui nos traz não faz parte do *não ser*. Ele é parte constituinte do *ser*.

Ora, refazer os seus percursos pode significar a criação de uma poética que enriqueça os homens.

O silêncio, ao nosso ouvir, não soa ao abismo do nada, é antes a abertura a todos os possíveis e, por causa disso, dá-nos a oportunidade de podermos ressignificar os sons e de nos atrevermos a recodificar as linguagens que lhes estão afetas.



EXÓRDIO II

Um segredo nunca seria um «verdadeiro» segredo se ninguém soubesse que é um segredo. Para que o crime seja perfeito, é preciso que seja conhecido perfeito, e por isso mesmo ele deixa de o ser. Ilustrando de outra maneira, mas permanecendo na mesma disposição de memória, ao estilo de John Cage, não existe silêncio que se faça escutar como tal e não faça, pois, qualquer ruído. Entre silêncio e som, entre criminoso e polícia, entre inconsciente e consciente, a mesma intriga, no fundo, trama uma intimidade.

(Lyotard, 1997, p. 36)

Crear ao menos um pessimismo novo, uma nova negação, para que tivéssemos a ilusão que de nós alguma cousa, ainda que para mal, ficava!

(Pessoa, 2017, p. 207)

Ainda em viagem, ainda em trânsito, eis-nos chegados ao lugar do balanço possível. Ficamos de pé por querermos continuar a andarilhar, empapados em silêncio. Ficamos de pé a questionar as opções e as decisões tomadas. Agitamos o que foi edificado e apetece-nos fazer ao silêncio o que Jean Luc Godard fez ao seu cinema quando lhe exigiu que expusesse silêncios explícitos.

Eis-nos com vontade de querermos ficar quietos, perdidos em silêncio, mas a tentar modificar o ritmo do mundo, tal como Zigmunt Bauman (2016) nos propõe.

Eis-nos chegados a um silêncio enquanto zona de liberdade, até para fracassar, ou para *simplesmente* nos desassossegar, tal como Pessoa o queria.

Eis-nos chegados a um silêncio capaz de ampliar um qualquer gesto criativo.

E, não será demais atender à ideia de que, *a fortiori*, quando falamos deste nosso silêncio estamos a falar de um campo de batalha, de um tempo e de um espaço propício para sentirmos o que significa para nós a música e as artes em contexto educativo e no mundo.

Esse silêncio, sabemos-lo agora, permitiu-nos refletir sobre *algo* que precede tudo o que realizamos, na nossa esfera de influência, enquanto educadores, artistas e até decisores.

Esse algo – que designaremos aqui por *força-da-arte* - tem uma história substantiva e merecedora da nossa máxima atenção.

Daí o silêncio ter que cair sobre ela.

É sobre essa história que desejamos continuar a pensar e a operar, até porque os recentes e claustrofóbicos discursos sobre e da crise, estamos em crer, enviesam e perturbam uma verdadeira conceção intercessora das singularidades que habitam o universo das artes em contexto educativo.

Força-da-arte designa a capacidade que os homens possuem em precipitar sobre si, corpo e pensamento, novas maneiras de ver e sentir o real, propondo mundos cujos limites, fronteiras ou visões qualificam e enobrecem quem somos.

Ora, essa habilidade – em nós inscrita silenciosamente - em nos precipitarmos sobre novas formas de pensar, de ver, de sentir e criar estão hoje ameaçadas pelo ruído e aparatoso discurso neoliberal vigente que, não só *brinda* as artes ao dotá-las de narrativas salvíficas – i.e. artes enquanto fator de correção e de equilíbrio social – como também as reifica – aqui sim o problema é bem maior – em espaços educativos que se querem e desejam *transparentes* pelos *rankings* avaliativos, *coisificados* em competências e *positivados* em metas (desa)sossegadoras.

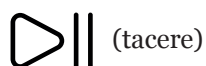
Na nossa viagem ao lado deste nosso silêncio disruptivo, e neste exórdio panorâmico, regressemos por instantes a essa *força-da-arte*.

Esta vive de braço dado com a liberdade, num espaço sem barreiras e em busca de mundos infinitos e coloca-nos perante uma dupla capacidade muito especial quando ligada ao mundo da educação: é a aptidão para estarmos *seguros* quando ficamos unidos ao que conhecemos e, ao mesmo tempo, a faculdade de ficarmos desassossegadamente *inseguros* quando nos abeiramos *daquilo que está para lá de nós*.

Imaginamos, pois, o jeito que nos dará termos ao nosso lado um silêncio acutilante e auscultador desse cognoscível, ou desse incognoscível, que poderá sobrevoar o nosso pensamento e ação.

Essa *força-da-arte*, num espaço educativo, só poderá sobreviver - sentimo-lo ao correr da pena neste trabalho – se se mantiver num estado silencioso de *apheis*, isto é, num estado de precipitação permanente sobre a liberdade, num estado aonde seja possível acolher – o silêncio é bom para isso, sabemos-lo agora – a *ampliação de um qualquer gesto criativo do homem*. No caso particular da música, até abraçamos a oportunidade de a ver inscrever-se em nós, silenciosamente e singularmente.

Esta é a *tensão boa* que as artes colocam na escola, mas também é uma *tensão perturbadora*, pois torna-se mensageira da instabilidade. E isso, a maioria das vezes, paga-se caro.



Ora, se já demos conta que arte e educação têm uma história de coabitação longa – no caso ocidental desde o *trivium* e o *quadrivium* medievos – será possível observar, com a ajuda do silêncio, essas suas particularidades, e a partir delas construirmos um *discurso de futuro* sobre essa relação?

Como se de um obstinado se tratasse, olhemos os conceitos heideggerianos de *machen* e *lassen* para podermos compreender melhor as peculiaridades do casamento entre música, as outras artes e educação.

Machen refere-se a um estado de poder, a um exercício de imposição e de forma. É um espaço e um tempo liderado pela subjugação. Basta olhar para o lado e logo nos damos conta de uma escola comprometida vezes demais com este sentido doutrinador. *Lassen* remete-nos para um tempo e um espaço de reconfiguração de poderes (aphesis). Designa processos de ação mútua, inter e intração. É aqui que se constitui o *vir a ser*, e é aqui que a escola e as artes podem significar uma *ideia dilatada* de um tempo e de um espaço - reiteramos aqui esta *nossa* ideia silenciosa - de *ampliação de um qualquer gesto criativo*. Estamos em crer que este silêncio por onde andamos se alimenta saborosamente desta *aphesis*.

Estes dois conceitos, quando juntos, marcam indelevelmente o caminho identitário que devemos percorrer quando trabalhamos em educação artística. São eles que agora nos desafiam para podermos enquadrar a *práxis* e a *poésis* no nosso trabalho diário. A não ser que, sem querer, façamos deles apenas um paradoxo intensamente desejado e alimentado pela norma. Isso, no nosso entender, seria uma tragédia. Daí a nossa requisição de um silêncio particular capaz de nos permitir *olhar, ouvir e pensar de fora*.

Consideremos antes estes conceitos uma heterotopia... ela própria a protagonizar essa ampliação do gesto criativo que cobizamos ver assinalado no momento em que as artes se deixam fotografar ao lado da educação. Aí, os currículos, sem serem imaginados como pistas onde se corre, mais não serão do que o nitrato de prata necessário para que a fotografia humana de corpo inteiro se exponha digna e singular.

Se é verdade que a *práxis* se faz, ou reside, na materialidade da produção, na fazedura de vontades prévias, a *poésis* envolta no seu silêncio protetor, quando convocada, invoca o processo, a ação do *vir a ser* e se relaciona com a emergência das realidades por desvelar (*Alêtheia*).

|| (silere)

Neste nosso balanço sentimos a necessidade de convocar o gesto silencioso de Cage por querermos ver esclarecido em nós que o sentido grego de *poésis* nada tem a ver com vontade, ou genialidade. Lida sobretudo com a disponibilidade e com a abertura a um mundo de ação e de existência.

Aí chegados até poderemos dizer o que dissemos, mas de uma outra maneira: se a ontologia da *práxis* invoca a transcendência, a ontologia da *poésis* é, sobretudo, a imanência. Foi aí que vimos Cage e daí termos invocado a ideia de um silêncio ao quadrado e da sua predisposição para a possibilidade de *ampliar o gesto criativo*.

Está passado já muito tempo - i.e., entre os séc. XX e XXI foram feitos muitos estudos sobre a presença das artes nas escolas portuguesas – e ainda não conseguimos dizer ao mundo que a educação e a arte, quando juntas, não são um lugar mítico e misterioso. Não são uma coisa impenetrável, inacessível, deificada e a viver uma excecionalidade própria, ou até, peculiar.

A arte e a escola, quando juntas, formam um binómio singular – talvez seja isso mesmo - capaz de afirmar que não aceitam o mundo tal como ele está, ou como é, porque o mundo não está feito. Está todo por fazer.

E será nesse *fazer fazendo*, nesse gerúndio de invenção e de tentativa em que nos devemos pôr a viver.

Daí o *silêncio do tamanho do não*, daí um silêncio capaz de propor a interpretação e a invenção sonora, operando sobre a música como quem deseja dar aberturas de sentido ao real e não se deixa ficar apenas pela sua putativa interpretação.

Algo parecido como um convite irrecusável e atrevido para *ouvir e escutar a indeterminação do mundo*.

Um silêncio, atrevemo-nos agora a metaforizá-lo, como uma tatuagem sobre os gerúndios das invenções.

Com ele, e embora sabendo que isso não chega, atrevemo-nos mais facilmente a poder dizer que podemos *ir à Índia sem sair de Portugal*, tal como Agostinho da Silva nos ensinou, confiando no alargamento do mundo em que nos pusemos a viver.

E que ele nos apoie a dizer sim à existência de uma justa colaboração entre *práxis* e *poésis*, criando um espaço tangencial de confronto que nos permita a todos – educadores, artistas, escolas, ... - alinhar naquilo a que chamaríamos de mínimos olímpicos para a coabitação entre diferentes singularidades e olhares, mas sobretudo, para fazermos silenciosamente figas a um qualquer desejo totalizador e teleológico.

Será isso possível?

É, pois, sobre a possibilidade de aprender a viver *tangencialmente* com um mundo pródigo em discursos cristalizados sobre o universo das artes, da música, da educação que compusemos este trabalho de reflexão e é debaixo de uma dor, debaixo de uma *dialética da negatividade* que gostaríamos de nos pôr a sonhar e a especular convocando autores, alguns deles (de Cage a Adorno) já em franco convívio connosco, para que, com eles, possamos *ouvir o mundo*.

Expostos que estamos, pelo miolo da nossa experiência, ao doce balanço entre arte, o artístico sonoro e a educação, estamos em crer ser possível criar *lugares de sentido* – 4'33" foi um deles e 4'34" será à sua maneira um outro - a partir dos quais podemos anunciar a singularidade dos nossos discursos e dos nossos modos fazer.

O que mais desejamos é que eles sejam agitados e expostos à partilha do sensível e que nutram a vontade de lutar contra o monstro do esquecimento e da alienação.

Hoje, parecerá despropositado falarmos de esquecimento?

Estamos em crer que não. Se não vejamos:

- Basta olhar historicamente para a noção compendiária com que a escola foi construída (da Renascença aos dias de hoje, passando pelas representações pedagógicas e psicológicas que se esboçam a partir dos fins do séc. XIX);
- Basta pensar nos modelos de escola e de currículos mais apostados em ler do que em escrever, mais fixos no espectador e menos no fazedor/intérprete, mais empenhados em traduzir aprender por contemplar o que já se conhece, e menos empenhados em aceitar a língua-mãe de cada um;
- Basta ver esses paradigmas muito mais satisfeitos com a mimese do que com a indeterminação ou o acaso – caso claramente identificado na fetichização da música e na regressão da escuta humanas - bem mais confortáveis no papel de verdadeiros estafetas da cópia, no papel de dispositivos de governação do que na (des)agradável surpresa do inesperado, para podermos dizer que o que menos desejamos – daí o nosso silêncio – é imaginar esta reflexão como algo para ser assimilado como um qualquer exercício de design escolar.

A acreditar que a história da escola – e porque nela vivemos e nela queremos permanecer - é a história da governação das nossas vidas preferimos imaginar este silêncio como um clamor, preferimos fazer dele um zumbido, um contraponto curricular simples, mandando ativar o que de mais enigmático, e não de misterioso, as artes podem produzir, descobrindo o *artístico* que a todos pertence.

Ao falarmos sobre o que temos vindo a pensar e a fazer colocamos em nós o ónus de nos responsabilizarmos seriamente sobre as ações/ideias que produzimos e, sobretudo, damos nota de uma reflexão longa sobre *algo* – silêncio – que precede o que realizamos na nossa esfera de trabalho – uma poética sobre e da criação e receção musicais – enquanto professores, enquanto artistas.

Esse *algo*, no nosso caso particular, designa a capacidade que os homens possuem em lançar sobre si, corpo e pensamento, outras maneiras de ouvir e sentir o *artístico* e o real musical, propondo mundos cujas fronteiras, ou visões, qualifiquem e enobreçam o que somos.

A música, essa força da arte, em espaços educativos e artísticos, só pode sobreviver se se mantiver num *estado permanente de liberdade*. Ou seja, só pode subsistir num estado aonde seja possível acolher a ampliação do gesto criativo dos homens, seja ele fazedor, ou recetor.

Pelo interior deste trabalho, ao adicionarmos o *pensar* ao *ouvir* demos conta, no imediato, da aparição de um binómio suscetível de singularizar o desejo, o fazer, o teorizar e o imaginar.

O nosso trabalho tendeu, por isso, a pôr em cena a tal picada pensante capaz de propor a criação, interpretação e receção musical, observados silenciosamente, como elementos capazes de nos ajudar a compreender o papel que a música pode desempenhar no mundo em que vivemos.

|| (silere)

Pensar é um falar. Dizer e agir e fazer são uma só operação,
apenas modificada.

(Novalis, 1992, p. 89)

Talvez a música tenha surgido entre os homens para lhes sussurrar que a palavra é insuficiente para dizer o mundo.

Talvez o silêncio tenha emergido dos homens, dos seus corpos e pensamento para projetar no mundo aquilo que eles vão sendo.

Nesta relação atlética, e tantas vezes catastrófica com o mundo, os homens dão conta do bom que seria poderem *intervalar*. Poderem arriscar um entretempo que se afirme libertador, que se mostre capaz de fugir ao cativeiro de um mundo-hoje que mais se parece, nas palavras de Susan Sontag, como patrão, como cliente, como consumidor e desvirtuador.

Para este *intervalo* – pré-condição para que a criação sonora surja – convidamos o silêncio. John Cage deu-nos uma preciosíssima ajuda e, por isso, estamos em crer que muito lhe devemos.

O convite não só foi aceite como pudemos constatar que ele revela um gosto particular pela abertura e pela indeterminação, provocando em nós responsabilizações sucessivas – i.e.: o silêncio em nós do cap. II – e garantindo desassossegá-los com uma infinidade de leituras possíveis sobre o mundo.

Demos conta que, via Cage, seria possível inventar esse mesmo mundo aprendendo a nomeá-lo de novo, através de um silêncio que se predispôs a abrir brechas de sentido face aos sons e aos ruídos que dele se prontificam a exhibir-se, numa irrequieta liberdade poética.

Quisemos nós, a partir de vivências subjetivas do silêncio em acontecimentos particulares, analisar 4'33" de John Cage.

Quisemos nós saber se a força dessa obra estaria para lá dela. Demos conta que sim ao verificarmos a sua pertinência hoje quando a ela associamos os conceitos de acontecimento, de aberto e de indeterminação.

Deste novelo rizomático demos conta de que 4'33" vive hoje a particularidade de se evidenciar como um *organismo musical vivo* que possibilita devires singulares em catadupa.

A força de 4'33" está para lá dela porque, num mundo global, num *mundo com menos mundo*, urge pensar o silêncio como uma exigência de uma maior corporalização perceptiva em nós, dando-nos a possibilidade de o acolhermos enquanto signo.

As condições que levaram Cage a criar 4'33" não são as que nos levaram a imaginar 4'34". Em Cage havia a urgência de *dobrar*, transbordando, os limites e o pensamento sobre as condições de criar em música.

A essa dimensão, digamos, mais objetiva, que aparece em Cage ligada ao verbo *silere*, propusemos agora um exercício próximo de uma dialética da negatividade adorniana – no nosso caso particular adjetivámo-la agora como dialética do desassossego – enquanto prática enunciativa de alguém que se predispõe a conjugar o verbo transitivo *tacere* para daí retirar dividendos retóricos.

Estes dividendos, no jogo dialético entre *tacere* e *silere*, dão-nos também a oportunidade de expandir a questão silenciosa de Cage ao adicionar-lhe um desassossego proveniente das condições frágeis – constatação essa advinda de Adorno - em que se encontra a percepção auditiva humana.

Esta retórica sobre o silêncio agora exposta poderá permitir a elaboração de estratégias - é aí que a escola pode ter um papel determinante - que apoiem os homens na sua demanda sobre a liberdade.

Esta demanda poderá vir a constituir-se como extensão do trabalho realizado na forma de um laboratório sobre o silêncio onde poderão ser ativadas as figuras políticas de escuta (*ouvido-reificado* e *ouvido-em-trânsito*) e de silêncio (*aberto* e *indeterminação*), relatadas já anteriormente, quer através de novos percursos curriculares a serem trabalhados no nosso poiso educativo e investigativo, quer através da criação de uma linha editorial/discográfica que expresse essa retórica, essa heterotopia sobre o silêncio.

A abertura da música e da escuta – esta sempre assumida como algo de *dentro para fora* – enquanto possibilidades de um devir permanente são elementos base, digamos fundacionais, deste pensamento que deverá exercitar equilíbrios entre o que se pode dizer e o que se deixa de poder dizer.

O universo composicional de Cage, embora muito apoiado nesta dupla tarefa *tacere/silere*, não se restringe ao uso exclusivo dela, mas faz dela o anúncio de uma poética musical muito ligada aos predicados intransitivos de que o mundo é feito.

A essa voz, a esse timbre do cosmos, Cage rende a sua homenagem expressando em 4'33' a sua admiração por essa *música contínua e inacabada* a que se chama silêncio.

Por causa disso - apoiados em Cage, Adorno e em Le Breton - dizemos que para que essa *música contínua e inacabada* seja ouvida é necessária uma escuta *outra*.

4'34" é exatamente um apelo a essa *escuta oblíqua* provinda de uma atenção profunda ao mundo.

Foi Cage que nos anunciou isso aquando da sua visita à câmara anecóica e foi isso que nos permitir pensar o silêncio cageano como um modo de relacionamento do homem com o mundo.

Foi Hannah Arendt que, ao ser convocada por nós numa clara auscultação à ideia de que o silêncio cageano não andou só nas experiências artístico-pedagógicas em Black Mountain College, perfurou o pensamento de Cage via mundo e via natalidade. A hipótese da alteridade em cada um, indeterminadamente.

Esta constatação que vem sendo exarada ao longo deste trabalho oferece hipóteses infindáveis de trabalho à percepção humana. Por estarmos cientes deste facto aqui

o deixamos em registo manifestando a hipótese de, via *escuta oblíqua*, podermos estar à beira de presentes e de futuros inesgotáveis para a música não a imaginando apenas como uma mensagem dentro de uma garrafa (Adorno dixit), mas talvez mais como uma permanente e indeterminada *música das esferas*.

Os nossos ouvidos, a esta hora, já não estão junto às pernas e aos joelhos, mas direcionados a esse cosmo sonoro. Adorno e Cage assim nos confirmam a nossa nova posição provinda de uma emancipação que pousa em nós responsabilidades acrescidas. Não somos capazes de dizer, nesta nossa entrópica relação com Cage, se nele mais importa destacar a transitividade ou intransitividade do seu silêncio. Sabemos sim que, sem a *possibilidade de silêncio* por ele encetada, o nosso modo de estar no mundo teria menos mundo.

Ao ensaiarmos uma dialética do desassossego entre a bartlebyana transitividade silenciosa – a ideia de *não dizer* – e a cageana intransitividade silenciosa que dá mostras perenes de uma semântica e polissemia dignas de um signo com características disfóricas, só podemos imaginar 4'33" como uma metáfora sobre o indeterminável sonoro de que o mundo se serve para nos seduzir.

4'34" torna-se, por isso, num movimento que pensa o que acontece através de uma aprendizagem da decepção, do malogro. Este desassossego é a carga do ruído da modernidade posto em nós.

Ora permitir a descontinuidade, facultar um intervalo, uma pausa, evidenciar uma ida, uma vontade de transitar para *um fora* que ao mesmo tempo se quer *dentro*, é aquilo a que corresponde *um segundo a mais* no trabalho que despendemos sobre a obra silenciosa de Cage.

Quando colocamos a pergunta a nós próprios (cap. I, p.51) se *será possível, hoje, o silêncio?* estávamos a perspetivar já uma resposta difícil. Estamos agora em condições de dizer que **sim**, mas a custo. Será preciso viver esse **sim, desassossegadamente**.

Esse desassossego chega-nos da experiência árdua, requisitando por momentos a história da imaginação humana, que Ulisses viveu aquando do seu contacto com o canto sedutor das sereias. Ao saber do que lhe poderia acontecer, Ulisses pediu aos marinheiros que o atassem ao mastro do barco e assim impediu-se a si próprio, embora seduzido, de se deixar levar pela cantiga.

Embora a história não seja boa para os marinheiros, que se sujeitam a ter cera nos ouvidos, a ideia de Ulisses não se deixar levar pela cantiga é-nos muito cara, pela negatividade que em si encerra.

De certo modo, aprender a desassossegar-mo-nos foi e continua a ser uma das tarefas deste nosso labor. Intentar uma aprendizagem possível sobre este desassossego que se manifestou nas nossas vivências subjetivas sobre o silêncio em acontecimentos singulares levou-nos a questionarmo-nos sobre o quão rico poderá ser pensarmos os homens abertos e indeterminados nos seus *meios sem fins*.

E assim escondi-me atrás da porta, para que a Realidade, quando entra, me não veja. Escondi-me debaixo da meza, d'onde, subitamente, prego sustos á Possibilidade. De modo que desligo de mim, como aos dois braços de um amplexo, os dois grandes tédios que me cingem – o tédio de poder viver só o Real, e o tédio de poder conceber só o Possível.

(Pessoa, 2017, p. 86)

Essa riqueza, no nosso entender, poderá acontecer no preciso momento em que se dá o acontecimento de um silêncio - 4'33"- que se constitui como uma heterotopia onde os sons, onde as palavras e onde as percepções se fecundam.

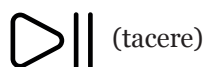
Este nosso desassossego é polifónico porque nos deixa ouvir a ausência das aporias, nos permite ter contacto com a ideia do múltiplo, do indeterminado, lugar fundo onde é possível atravessar – eis o *homem em trânsito* – as vozes do mundo.

Neste trabalho vimos até Cage ser atravessado por uns quantos pensadores que, tangencialmente ou não, lhe deram ainda mais voz, amplificaram ainda mais a sua singularidade.

4'34" tende a ser ruidoso, tal qual é a modernidade, e por estar *em trânsito* permanente, o seu ruído existe para nos alertar sobre a importância de tomarmos consciência do que é estruturante, daquilo que é inaugurador de *pensares*.

É aí que encontramos 4'34": num lugar que estende o silêncio cageano para um excesso de possibilidades semânticas e poéticas na travessia sobre a arte sonora, a música e enfeitando quaisquer redensões miraculosas, ou admiráveis, aos homens.

Que poderemos chamar de humano no homem? A miséria inicial da sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma «segunda» natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas? Num ponto estamos todos de acordo: esta última assenta e suporta a primeira. A questão é apenas de saber se esta dialética, seja qual for o nome com que a enfeitemos, não deixa vestígios.
(Lyotard, 1997, p. 11)



|| (silere)

Perto de Ispaão,
Há uma ameixeira
Que dá dois tipos de fruto:
As ameixas que são doces e
Os espaços entre as ameixas
Que são silenciosos. São estes
Últimos que, ao fim da tarde,
Exibem o pôr-do-sol através dos ramos.

(Petar Stamboliski, citado em Cruz, 2012, p. 36)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A

Adorno, T. W. (1968). Introdução à sociologia (W. Maar, Trans.). São Paulo editora unesp.

Derrida, J., & Vattimo, G. (Eds.). (1996). Fé e saber: As duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. Lisboa: Relógio d’Água

Adorno, T. W. (1989). Filosofia da nova música. São Paulo Editora perspectiva.

Adorno, T. W. (2000). Sobre la música. Barcelona: Paidós.

Adorno, T. W. (2001). Minima Moralia. Lisboa: Presença.

Adorno, T. W. (2003). Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novus Editora.

Adorno, T. W. (2010). Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute. Paris: Éditions Allia.

Adorno, T. W. (2015). Teoria Estética. Lisboa: Edições 70.

Agamben, G. (1993). A Comunidade que Vem. Lisboa: Presença.

Agamben, G. (1998). O poder soberano e a vida nua. Lisboa: Presença.

Agamben, G. (2006). Profanações. Lisboa: Cotovia.

Agamben, G. (2013). O Amigo. Ramada: Edições pedago.

Agamben, G. (2015). O Aberto Lisboa: Edições 70.

Agamben, G. (2015). Estado de excepção Lisboa: Edições 70.

Aguiar, A. A. (2012). Forma e memória na improvisação. (PhD), Universidade de Aveiro, Aveiro.

Alighieri, D. (2011). Inferno (V. G. Moura, Trans.) A divina comédia. Lisboa: Quetzal

Alonso, S. (2001). Música, literatura y semiosis. Madrid: Biblioteca Nueva.

André, J. G., Santos, J. M. d., & Dias, B. P. (Eds.). (2015). Teorias políticas contemporâneas. Lisboa: Sistema Solar.

Andrés, R. (2008). El mundo en el oído. Barcelona: Acantilado.

Arendt, H. (1978). The life of the mind. San Diego: A Harvest book Harcourt, Inc.

Arendt, H. (1978). A vida do espírito (Vol. II - Querer). Lisboa: Instituto Piaget.

Arendt, H. (1978). A vida do espírito (Vol. I - Pensar). Lisboa: Instituto Piaget.

Arendt, H. (1982). Juger. Sur la philosophie politique de Kant. Paris: Éditions du Seuil

Arendt, H. (1991). Juger - sur la philosophie politique de Kant. Paris: Éditions du Seuil.

Arendt, H. (1992). Lectures on Kant’s Political Philosophy. Chicago: Chicago University Press.

- Arendt, H. (1995). *Qu'est-ce que la politique?* Paris: Éditions du Seuil.
- Arendt, H. (1998). *The human condition*. Chicago: University Chicago Press.
- Arendt, H. (2001). *Compreensão e política e outros ensaios*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Arendt, H. (2005). *Eichmann and the holocaust*. London: Penguin Books.
- Arendt, H. (2005). *Verdade e Política* (L. Lourenço, Trans.). Lisboa: Lisboa Editores.
- Arendt, H. (2006). *Between Past and Future*. USA: Penguin Classics.
- Arendt, H. (2006). *On Revolution* USA: Penguin Classics.
- Arendt, H. (2006). *Entre o passado e o futuro - oito exercícios sobre o pensamento político*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Arendt, H. (2006). *As origens do totalitarismo* Lisboa: Dom Quixote.
- Arendt, H. (2007). *Reflections on Literature and Culture*. Palo Alto: Stanford University Press, USA.
- Arendt, H. (2007). *Responsabilidade e Juízo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Artaud, A. (2005). *O teatro e o seu duplo*. Brasil Martins Fontes.
- Assis, P. (2015). *Luigi Nono, escritos e entrevistas*. Porto: CESEM e Casa da Música.
- Atkinson, D. (2006). *Mourning the Past and Opening a Future JADE, School Art Education*
- Atkinson, D. (2014). *The poietic force of art (towards a poietic materialism)*. *Derivas*, #2.
- Atlan, H. (1991). *Tudo, Não, Talvez - educação e verdade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Attali, J. (1996). *Noise*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Augé, M. (2012). *Não-Lugares - introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

B

- Bardi, B. G. (1990). *Musilingua : a model for thinking and communication based on the imaging of acoustically constituted two and three dimensional static and mobile configurations*. (PhD), University of Southampton, Southampton.
- Barreto, J. L. (2001). *Musonautas - Entrevistas* (C. d. Letras Ed. 1ª edição ed.). Porto: Campo das Letras.
- Barros, M. d. (2016). *Poesia completa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Barthes, R. (2006). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2009). *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bataille, G. (2015). *O nascimento da arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Bauman, Z. (2007). *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bauman, Z., & Donskis, L. (2016). *Cegueira Moral - a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Béhar, H., & Carassou, M. (2015). *DADA: história de uma subversão*. Lisboa: Antígona.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berger, K. (2000). *A theory of art*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergson, H. (1941). *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70.
- Bergson, H. (2006). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo Coleção Tópicos.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University Chicago Press.
- Biesta, G. (2013). *Para além da aprendizagem. Educação democrática para um futuro humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bigazzi, G. (Ed.) (1993). *John Cage: itinerari oltre il suono*. Firenze: Sonora.
- Birmingham, P. (2006). *Hannah Arendt and Human rights*. Bloomington: Indiana University Press.
- Blacking, J. (2006). *Hay musica en el hombre? / How Musical is Man?* Madrid: Alianza Editorial.
- Blacking, J. (2012). *Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Bodei, R. (1997). *A filosofia no século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm - improvising music in a complex age*. New York: The Continuum International Group Inc.
- Bosseur, D. (1990). *Revoluções Musicais*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Boulez, P. (1985). *A música hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Boulez, P. (1992). *A música hoje 2*. São Paulo, Brasil Editora Perspectiva.
- Bourdieu, P. (2016). *Homo Academicus*. Ramada: edições pedago.
- Breton, D. L. (1997). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Buchloh, B. (2000). *Neo-Avantgard and Culture Industry (2000)*. USA: MIT Press.
- Burke, E. (2008). *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful* London Routledge Classics.
- Butler, J., & Spivak, G. (2012). *Quem canta o Estado-nação?* . Lisboa: edições unipop.

C

- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1968). *A year from monday*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1978). *Writings through "Finnegans Wake"*. New York: Printed ed.
- Cage, J. (1990). *Mirage verbal. Writings through Marcel Duchamp, notes*. Dijon: Ulysse fin de siècle.
- Cage, J. (1991). *Writings through the essay: on the duty of civil disobedience*. Barcelona: Fundació Espai Poble Nou.
- Cage, J. (2007). *Escritos al oído (Vol. 38)*. Murcia: Colección de Arquitectura.
- Cage, J. (2010). *Anarchy: New York City—January 1988*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (2010). *Para los pajaros*. Ciudad de México Alias.
- Cage, J. (2014). *Rire et se taire, sur Marcel Duchamp*. Paris: Allias.
- Caillois, R. (1988). *El mito y el hombre*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Edições Teorema.
- Carpentier, A. (1995). *Ese musico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrilho, M. M. (Ed.) (1991). *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Carvalho, A., Vilela, E., Baptista, I., Couto, M. J., Pereira, P., & Almeida, Z. (Eds.). (1998). *Diversidade e identidade*. Porto: Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Carvalho, A. D. d. (Ed.) (2004). *Problemáticas filosóficas da Educação*. Porto: Edições Afrontamento.
- Carvalho, A. D. d. (Ed.) (2006). *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora.
- Carvalho, M. V. d. (1978). *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Carvalho, M. V. d. (2007). *A tragédia da escuta*. Lisboa: INCM.
- Casini, C. (2006). *El arte de escuchar la música*. Barcelona: Paidós.
- Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*. (PhD), Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Castaño, A. (2006). *John Cage*. In C. Madrid (Ed.). Madrid: La Casa Encendida.
- Cerveró, J. (Ed.) (2009). *John Cage*. Castelló: Espai d'art contemporani de Castelló.
- Chatwin, B. (1997). *Anatomia da errância*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Chion, M. (2008). *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Clézio, J. M. G. L. (1989). *O índio branco*. Lisboa: Fenda Edições.
- Cook, N. (2000).

Corcoran, K., Delfos, C., & Maxwell, J. (Eds.). (2014). *Art Futures: working with contradictions*. Amsterdam ELIA.

Cotte, R. (1988). *Música e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix.

Crary, J. (2017). *Técnicas do observador*. Lisboa: Orfeu Negro.

Crespo, N. (Ed.) (2016). *Arte crítica política*. Lisboa: Tinta da China.

Cruz, A. (2012). *Enciclopédia da Estória Universal, Recolha de Alexandria*. Lisboa: Alfaguara.

Csikszentmihalyi, M. (2002). *Fluir*. Lisboa: Relógio d'Água.

Cunha, J., Natário, M. C., & Epifânio, R. (Eds.). (2014). *Palavra, escuta e silêncio: filosofia, teologia e literatura*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.

D

Dahlhaus, C. (1991). *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70.

Darwin, C. (2000). *A expressão das emoções no Homem e nos Animais*. Leça da Palmeira: Companhia das Letras.

Davies, J. N. (1973). *Two aspects of the American avant-garde: Charles Ives and John Cage*. Cardiff: University of Wales.

Davies, S. (2011). *Musical understandings & other essays on the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.

Dávila, M. (Ed.) (2002). *Sonic process*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (2005). *Foucault*. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2009). *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2015). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *O anti-édipo - capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil planaltos - capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

DeNora, T. (2003). *After Adorno, Rethinking Music Sociology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Derrida, J. (1962). *L'origine de la geometrie de E. Husserl*. Paris: Press Universitaires de France.

Derrida, J. (2002). *Universidad sin condición*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2003). *A universidade sem condição*. Coimbra: Angelus Novus editora.

Despins, J.-P. (1996). *La música y el cerebro*. Barcelona: gedisa editorial.

- Dias, S. (2016). *Pre-Apocalypse Now: diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia*. Lisboa: Sistema Solar.
- Dias, S. (2016). *O riso de Mozart*. Lisboa: Sistema Solar.
- Dinouart, A. (2000). *A Arte de Calar*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Dorfles, G. (2001). *As oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dufrenne, M., & d'Allones, O. R. (Eds.). (1987). *Revue d'Esthétique*. Toulouse: Editions Privat.

E

- Eco, U. (2009). *A obra aberta*. Lisboa: Difel.
- Eliade, M. (1981). *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.
- Eliade, M. (1986). *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Esposito, R. (2010). *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70.
- Ettinger, E. (2009). *Hannah Arendt e Martin Heidegger*. Lisboa: Relógio d'Água.

F

- Ferreira, V. (2009). *Até ao fim*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Ferreira, V. (2012). *Nítido Nulo*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Ferry, L. (2012). *Homo Aestheticus*. Lisboa: Edições 70.
- Foster, H. (1985). *Recodings. Art, Spectacle and Politics*. Seattle: Bay Press.
- Foster, H. (Ed.) (1988). *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (Ed.) (2006). *La posmodernidad*. Barcelona: editorial Kairós.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2002). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (2005). *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina.
- Foucault, M. (2010). *Nascimento da biopolítica*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (2015). *O que é a crítica?* Lisboa: edições texto & grafia.
- Frank, M., Larthomas, J.-P., & Philomenko, A. (1994). *Sobre a terceira crítica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of Arts, Research Papers, 1(1).
- Frega, A. L. (1997). *Metodologia comparada de la educación musical*. Buenos Aires: CIEM.

- Freud, S. (1994). Textos Essenciais sobre literatura, arte e psicanálise. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (2000). Textos essenciais da psicanálise (Vol. II - A teoria da sexualidade). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (2001). Textos essenciais da psicanálise (Vol. III - A estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (2001). Textos essenciais da psicanálise (Vol. I - o inconsciente, os sonhos e a vida pulsional). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (2008). O mal-estar na civilização. Lisboa: Relógio d'Água.
- Freud, S. (2009). Para além do princípio do prazer. Lisboa: Relógio d'Água.
- Fricke, D. (Ed.) (2006). Music Game Book. New York: Assouline.
- Fubini, E. (2005). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música.

G

- G.W.F.Hegel. (1993). Estética (Á. Ribeiro & O. Vitorino, Trans.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Gadamer, H.-G. (1996). Vérité et méthode. Paris: Éditions du Seuil.
- Gámez, L. (2012). El arte del ruido. Barcelona: Alpha Decay, S.A.
- Gann, K. (2014). No silence: 4'33" de John Cage. Paris: Éditions Allia.
- Gasset, O. y. (2007). O que é a filosofia? . Lisboa: Biblioteca editores independentes.
- Gibbs, T. (2007). The fundamentals of Sonic Art & Sound Design. UK: AVA publishing.
- Gil, J. (1997). Metamorfoses do corpo. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2005). Sem título. Escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2008). O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2010). A Arte como linguagem. Lisboa: Relógio d'Água.
- Goethe, J. W. (2003). Fausto. Lisboa: Relógio d'Água.
- Goldberg, R. (2012). A Arte da Performance: do futurismo ao presente (J. L. C. e. R. Lopes, Trans. 2ª edição portuguesa ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Gombrich, E. H. (2011). La preferencia por lo primitivo. Londres: Phaidon.
- Gombrowicz, W. (2012). Curso de filosofia em seis horas e um quarto Lisboa: Teodolito.
- Googkin, D. (2006). The ABC's of Education San Francisco: Pentatonic Press.
- Gordon, E. (2000). Teoria da Aprendizagem Musical. Competências, conteúdos e padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grácio, R. A. (Ed.) (1990). Caderno de Filosofias - Martin Heidegger (Vol. 2). Coimbra: Associação de professores de filosofia.

- Griffiths, P. (1981). *Cage*, Oxford Studies of Composers. New York: Oxford University Press.
- Grout, D., & Palisca, C. (1994). *História da Música Ocidental* Lisboa: Gradiva.
- Guerreiro, V. (2014). *Filosofia da Música, uma antologia*. Lisboa: Dinalivro.

H

- Habermas, J. (2000). *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Han, B.-C. (2014). *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2014). *A Agonia de Eros*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2014). *A sociedade do cansaço*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2015). *Psicopolítica: Neoliberalismo e novas técnicas de poder*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2016). *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2016). *A salvação do Belo* Lisboa: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2016). *No enxame: reflexões sobre o digital* Lisboa: Relógio d'Água.
- Hauwe, P. (2010). *Spielen mit musik*. Dollnstein: Funfrabenverlag.
- Heidegger, M. (1979). *Heraklit*. Gesamtausgabe(55), 246.
- Heidegger, M. (Ed.) (1984). *Alétheia* In *Heráclito de Éfeso* São Paulo Abril Cultural.
- Heidegger, M. (2008). *A origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, M. (2008). *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de século.
- Henriques, J. (Ed.) (2017). *Flauta de Luz* (Vol. nº4). Lisboa: Antígona.
- Huisman, D. (1994). *A estética*. Lisboa: Edições 70.
- Huxley, A. (2013). *Admirável Mundo Novo* (M.-H. Leiria, Trans.). Lisboa: Antígona.

J

- Jappe, A. (2012). *Sobre a balsa da medusa - ensaios acerca da decomposição do capitalismo*. Lisboa: Antígona.
- Junior, N. B. (2012). *dadá-berlim: des/montagem* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Justin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2003). *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press.

K

- Kahn, D. (2001). *Noise Water Meat: a history of sound in the arts*. Massachusetts: The MIT Press.
- Kandinsky, W. (2006). *Sounds*. London: Yale University Press.
- Kandinsky, W. (2008). *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W., & Marc, F. (Eds.). (2005). *The blaue reiter almanac*. Boston: MFA publications.
- Kant, I. (1984). *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, I. (1995). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion.
- Kant, I. (2006). *Critique de la raison pure*. Paris: Flammarion.
- Kant, I. (2008). *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70.
- Keetman, G. (1974). *Elementária*. London: Schott.
- Kemp, A. (1995). *Introdução à investigação em Educação Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Khan, D. (2001). *Noise Water Meat*. Massachusetts, USA: MIT Press.
- Kiefer, A. (2013). *A arte há de sobreviver às suas ruínas*. Porto Deriva editores.
- Kohan, W. (2002). Entre Deleuze e a Educação: notas para uma política do pensamento. *Educação e Realidade*(27), 123-130.
- Kohan, W. (2005). *Infância*. Entre Educação e Filosofia Belo Horizonte: Autêntica.
- Kostelanetz, R. (1987). *Conversing with Cage*. New York: Limelight.
- Kratus, J. (1990). A developmental approach to teaching music improvisation *International Journal of Music Education*(26), 27-38.
- Kratus, J. (1990). Structuring the music curriculum for creative learning. *Music Educators Journal*(76), 33-37.
- Kratus, J. (1991). Growing with improvisation *Music Educators Journal*(78), 35-40.
- Kuspit, D. (2004). *The end of Art*. NY: Cambridge University Press.

L

- Lacan, J. (2005). *O simbólico, o imaginário e o real Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Laclau, E. (2008). *Debates y combates: por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Leese, H. (2012). *Silence in schools*. Stoke on trent. UK: Trentham Books.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70.
- Lévi-Strauss, C. (1985). *A oleira ciumenta*. Lisboa: edições 70.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Olhar, ouvir, ler*. Rio Tinto: Edições ASA.
- Lévi-Strauss, C. (2014). *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2014). *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70.

Llansol, M. G. (2009). *Uma data em cada mão. Livro de Horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Lourenço, E. (2012). *Tempo da Música. Música do Tempo*. Lisboa: Gradiva.

Lyotard, J.-F. (1983). *Le différend*. Paris: Les éditions de minuit.

Lyotard, J.-F. (1989). *A condição pós-moderna*. Lisboa: gradiva.

Lyotard, J.-F. (1990). *Pérégrinations*. Paris: Galilée.

Lyotard, J.-F. (1991). *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée.

Lyotard, J.-F. (1993). *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée.

Lyotard, J.-F. (1997). *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa.

M

Machado, A. (1998). *Campos de Castilla*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Manguel, A. (2015). *Uma história da curiosidade*. Lisboa: Tinta da China.

Marcuse, H. (2007). *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.

Martins, C., & Popkewitz, T. (2015). *The <<Eventualizing of Arts Education>>. Sisyphus, 1*.

Martins, C., & Popkewitz, T. S. (Eds.). (2015). *Sisyphus 1 - Critical, cultural and historical perspectives on arts education (Vol. 3)*. Lisbon: Institute of Education - University of Lisbon.

Martins, C. S., & Paiva, J. C. d. (Eds.). (2014). *derivas (Vol. 1)*. Porto: i2ADS - nEA.

Martins, M. F. (1983). *Herberto Helder – Um silêncio de Bronze*. Lisboa: Livros Horizonte.

Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Sistema Solar.

Melville, H. (2011). *Bartleby*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. São Paulo Perspectiva.

Michels, U. (2007). *Atlas de Música II*. Lisboa: Gradiva.

Molder, M. F. (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água.

Molder, M. F. (2005). *O absoluto que pertence à terra*. Viseu: Vendaval.

Molder, M. F. (Ed.) (2009). *Paisagens dos confins - Fernando Gil*. Lisboa: Edições Vendaval.

Molder, M. F. (2014). *As nuvens e o vaso sagrado*. Lisboa: Relógio d'Água.

Mondzain, M.-J. (2015). *homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro.

Moura, V. (Ed.) (2009). *Arte em teoria: uma antologia estética*. Braga: Edições Húmus.

N

- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris: Galilée.
- Nattiez, J.-J. (1992). *Proust Músico*. Porto: Casa da Música.
- Nattiez, J.-J. (Ed.) (1993). *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nattiez, J.-J. (Ed.) (2003). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (Vol. 1 - Musiques du XXe siècle)*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique.
- Nattiez, J.-J. (Ed.) (2003). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle (Vol. 2 - Les savoirs musicaux)*: Paris
- Nattiez, J. J. (1984). *Som/Ruído Enciclopédia Einaudi (Vol. 3)*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Netl, B. (1983). *The study of ethnomusicology - twenty-nine Issues and concepts* Illinois: University of Illinois Press.
- Netl, B. (1998). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nicholls, D. (Ed.) (2011). *John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, Demasiado Humano*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nietzsche, F. (1998). *Assim falava Zaratrusta*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nietzsche, F. (2004). *A origem da tragédia (12ª ed.)*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Novalis. (1992). *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Nóvoa, A., Marcelino, F., & Ó, J. R. d. (Eds.). (2015). *Sérgio Niza: escritos sobre educação*. Lisboa: Tinta da China.
- Nunes, E. (2011). *Emmanuel Nunes - Escritos e entrevistas (P. d. A. Artur Morão, Trans. P. d. Assis Ed.)*. Porto: Casa da Música, CESEM.

O

- Oliveira, F. M. (2003). *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo* Coimbra: Angelus Novus Editora.
- Ordine, N. (2016). *A utilidade do inútil - manifesto*. Matosinhos: Faktoria K.
- Orff, C. (1976). *The Schulwerk (Vol. 3)*. Tutzing: Schott.

P

- Pais, A. (Ed.) (2017). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro
- Paiva, J. C. d. (2009). *ARTE_desENVOLVIMENTO*. (PhD), University of Porto, Porto.
- Palacios, F. (1997). *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. Gran Canaria: ediciones Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- Parrochia, D. (2006). *Philosophie et musique contemporaine ou le nouvel esprit musical*. Seyssel: Champ Vallon.
- Patterson, D. W. (Ed.) (2001). *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950* (1st ed.). New York: Routledge.
- Paynter, J. (1972). *Here and now. Introduction to modern music in schools*. London: Universal Edition.
- Pellejero, E. (2009). *A postulação da realidade - Filosofia, literatura e política*. Lisboa: Edições Vendaval.
- Pereira, F. J. (2004). sem título (a possibilidade da impossibilidade) Retrieved from Virose website: http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto2.html
- Pereira, F. J. (2005). O Peso da arte: sobre a presença do político na produção artística contemporânea. Retrieved from http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto9.html
- Pereira, F. J. (2014). O 'efeito' Tino Sehgal. *Derivas*, #2, 25-32.
- Pereira, F. J. (2015). [Seminário].
- Pereira, F. J. (2016). [Diálogos Silenciosos II].
- Perniola, M. (1993). *do sentir*. Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1998). *A estética do Século XX* (T. A. Cardoso, Trans.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Perniola, M. (2006). *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Perniola, M. (2010). *Los situacionistas - história crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela & A. Machado.
- Pessoa, F. (2017). *Livro do desassossego*. Lisboa: Tinta da China.
- Pistoletto, M. (2013). *Omnithéisme et démocratie*. Paris: Actes Sud.
- Plasencia, C. (Ed.) (2009). *John Cage and Experimental Art: The anarchy of silence*. Barcelona: Museu d'Art Contemporari de Barcelona.
- Plato. (2007). *The Republic*. London: Penguin.
- Pombo, O. (Ed.) (2000). *Quatro textos excêntricos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Pousseur, H. (1984). *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Música.
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Q

Quesada, J. (1988). *Un pensamiento intempestivo: ontologia, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona: Anthropos.

R

Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Rancière, J. (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Éditions Amsterdam

Rancière, J. (2009). *The aesthetic unconscious*. Cambridge: Polity.

Rancière, J. (2010). *Estética e Política. A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora.

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Read, H. (1983). *Arte e alienação*. Rio de Janeiro: Zahar editores.

Real, M. (2017). *Traços fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Planeta.

Rich, A. (2008). *American pioneers: Ives to Cage and beyond*. New York: Phaidon Press Limited.

Rilke, R. M. (2008). *Cartas a um jovem poeta*. Vila Nova de Famalicão: quasi.

Robinson, J. (Ed.) (2011). *John Cage (Vol. 12)*. Cambridge: The MIT Press.

Rodrigues, I. C. (2016). *A palavra submersa. Silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Rohmer, E. (1997). *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Rio de Janeiro Imago

Rolland-Manuel (Ed.) (1965). *A música (Vol. 1)*. Lisboa: Editora Arcádia.

Rooley, A. (1990). *Performance: revealing the Orpheus within*. Dorset: Element.

Rosa, A. R. (2001). *As palavras*. Porto: Campo das Letras.

Rosa, J. G. (2006). *Grande Sertão: Veredas*. Brasil Editora Nova Fronteira.

Ross, A. (2009). *O resto é ruído: à escuta do século XX*. Alfragide: Casa das Letras.

Ross, A. (2010). *Listen to this*. London: Fourth Estate.

Russolo, L. (2006). *L'art des bruits - manifeste futuriste 1913*. Paris: Allia.

S

- Salgado, C. P. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Santana, M. M. d. (2015). *I Ching*. Lisboa: Editora Pergaminho.
- Santos, L. R. d. (Ed.) (2002). *Philosophica - Estética, Filosofia da Arte* (Vol. 19/20). Lisboa: Departamento de Filosofia - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Schafer, M. (1967). *Ear cleaning*. Toronto: BMI Canada Limited.
- Schafer, R. M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.
- Schiller, F. (1993). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda.
- Schneider, M. (2001). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Schwartz, H. (2011). *Making noise: from Babel to the Big Bang & beyond*. New York: Zone Books.
- Scruton, R. (2009). *Beleza*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Serres, M. (1994). *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sloboda, J. (1988). *The musical Mind - the cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Sloterdijk, P. (2008). *O estranhamento do mundo*. Lisboa: Antropos - Relógio d'Água.
- Smedt, M. d. (2001). *Elogio do Silêncio*. Cascais: Sinais de Fogo.
- Sontag, S. (1987). *A estética do silêncio*. São Paulo: Schwarcz.
- Sontag, S. (2004). *Contra a interpretação e outros ensaios*. Miraflores: Gótica.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (2015). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Quetzal.
- Sontag, S. (2015). *Entrevista completa para a revista Rolling Stone por Jonathan Cott*. São Paulo: Autêntica.
- Steiner, G. (1993). *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redifinição da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas da criação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (2006). *O silêncio dos livros*. Lisboa: Gradiva.
- Steiner, G. (2016). *Fragmentos (um pouco queimados)*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Stoichita, V. (2016). *Breve história da sombra*. Lisboa: KKYM.
- Swanwick, K., & Taylor, D. (1982). *Discovering Music*. London: Batsford Press.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído humano*. Barcelona: Paidós.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

T

- Tadeu, T. (Ed.) (2000). *O Panóptico: Jeremy Bentham* Minas Gerais: autêntica.
- Takahashi, S. (2014). Grooving in silence. *Mono#2*, 10.
- Tanizaki, J. (2016). *Elogia da Sombra*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *O Torcicologologista, Excelência*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Teixeira, A. (2015). *Um mapa para pensar a religião*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Thoreau, H. D. (2016). *A vida sem princípios*. Lisboa: Antígona.
- Torres, M. R. (1998). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores.

U

- Unipop (Ed.) (2014). *Pensamento crítico contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.

V

- Vargas, A. P. (2010). *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. (PhD), Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Vasconcelos, A. Â. (2006). *Ensino da música: 1º ciclo do ensino básico - orientações programáticas*. Lisboa: Ministério da Educação.
- Vattimo, G. (1992). *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Veyne, P. (2009). *Foucault: o pensamento, a pessoa*. Lisboa: Edições Texto & grafia.
- Vila-Matas, E. (2011). *Perder teorias*. Porto: Teodolito.
- Vila-Matas, E. (2013). *Bartleby & companhia*. Lisboa: Teodolito.
- Vila-Matas, E. (2013). *História abreviada da literatura portátil*. Porto: Assírio & Alvim.
- Vila-Matas, E. (2014). *Kassel não convida à lógica*. Lisboa: Teodolito.
- Vila-Matas, E. (2016). *Marienbad eléctrico*. Lisboa: Teodolito.
- Vilela, E. (1998). *Do corpo equívoco*. Braga: Angelus Novus Editora.
- Vilela, E. (2010). *Silêncios tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Porto: Edições Afrontamento.
- Vilela, E. (Ed.) (2011). *Sismografias. Estética(s) e Artes II*. Porto Edições Afrontamento.
- Vilela, E. (Ed.) (2011). *Arquipélagos de sentido. Estética(s) e Artes I* Porto: Edições Afrontamento.

- Virilio, P. (2010). *Art as far as the eye can see*. New York: Berg.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence*. London: Bloomsbury Academic.

W

- Wackenroder, W. H., Kleist, H. v., & Hoffmann, E. T. A. (2016). *Contos musicais*. Lisboa: Antígona.
- Wallenstein, M. (Ed.) (2016). *Nós pensamos todos em nós*. Lisboa: CCB - Fábrica das Artes, Projeto Educativo.
- Weil, S. (2004). *A gravidade e a graça*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Wisnik, J. M. (1999). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wittgenstein, L. (2009). *Aulas e conversas* (4^a ed.). Lisboa: Livros Cotovia.
- Wood, A. W. (2005). *Kant, introdução*. Porto Alegre: Artmed.
- Wuytack, J., & Boal, G. P. (1995). *Audição musical activa*. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.

X

- Xavier, J. B. (2016). *A cultura na vida de todos os dias*. Porto: Porto Editora.

Z

- Zizek, S. (2006). *A Subjectividade por vir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Zizek, S. (2010). *Da tragédia à farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.

APÊNDICE

Aqui chegados damos conta de um conjunto de evidências que expandem o que por nós foi estruturado. Esta dilatação constitui-se, na verdade, como um *suplemento* ao conjunto maior de concepções expressas, por outra via, no corpo de texto do trabalho. Porque prolongam, estes apêndices foram objeto de uma atenção particular que se foi consubstanciando na exposição de outras maneiras de nos relacionarmos com a investigação.

Por esse motivo, não os entendemos como um mero acessório, como algo secundário ao processo empreendido. Pelo contrário, dado o seu caráter suplementar, atrevemo-nos a classificá-los como um enriquecimento, como um *outro olhar, um outro ouvir e um outro pensar* os modos de pesquisa considerados.

Ao mesmo tempo, e sem prejuízo da coesão do trabalho realizado, eles oferecem pistas seguras à argumentação a que nos quisemos dedicar, nesta atenção profunda ao silêncio, enquanto abertura.

Assim como acontece na biologia, este apêndice, nas suas diferentes dimensões, resulta tanto melhor quanto puder estender-se diferenciadamente.

Por não imaginarmos a palavra como objeto suficiente para domar o *todo* que constitui o silêncio, acalentamos a estratégia de propormos outras perspectivas, aqui necessariamente entrópicas, sobre a razão de ser deste trabalho.

De alguma forma antecipa e oferece, com a minúcia necessária, informações sobre o *realizado* e potencia a realização de novas operações, sejam elas de natureza diversa, ou não.

APÊNDICE I

REGISTO DISCOGRÁFICO IN SILENTIUM

Ao longo da nossa investigação tivemos a oportunidade de registrar, em áudio, e numa prática descrita por nós como sendo de escuta oblíqua, um conjunto assinalável de eventos sonoros que rapidamente se tornaram disponíveis para serem *atravessados* pelo nosso pensamento, e assim criando uma paleta sonora que se constituiu, ela própria, como uma base permeável, flexível e mutante.

Este suporte áudio foi a matéria que permitiu fazer a produção do **In Silentium** e possibilitou a ligação entre os sons e as palavras-chave que compõem o mapa conceptual deste trabalho.

Todas as faixas deste registo têm o limite temporal de 4'34'', numa clara alusão à obra seminal de Cage, e que nos permite formular outros pensamentos, por não nos encontrarmos nas mesmas condições.

Ao lado das gravações áudio realizadas, entre 2000 e 2017, na Esmae (Porto), Varanasy (Índia), Dachau (Alemanha), Masada e Monte Tabor (Israel), Konya (Turquia), Yazd (Irão) e Tianamen (China), tivemos a oportunidade de atravessar sonoramente o corpo da nossa *carraça-Cage* (Inês Vicente) numa simulação da



Carraça-Cage.
Inês Vicente (2017)

presença do seu corpo numa câmara semi-anecóica (Estúdios da Esmae)³⁹ e de captar, via ecógrafo, os registos sonoros dos batimentos cardíacos de Adam Azevedo⁴⁰.

A posteriori, nos Estúdios de Miguel Azevedo, produzimos este registo áudio, na plataforma Cubase V fazendo uso, quase minimal, dos *plug-in* IR Live e Manny Marroquin, da geração de *drones materializados* aleatoriamente no Korg Kaossilator e, finalmente, adicionando um sample de Arnaud Contancier, de 22 maio de 2015. As faixas deste registo foram listadas aleatoriamente e, presentemente, têm a seguinte apresentação:

³⁹ Um agradecimento muito especial ao Doutor Gustavo Almeida por ter sido capaz de tolerar todas as nossas interferências no seu trabalho exímio em captar um corpo humano.

⁴⁰ Um agradecimento devido aos pais de Adam Azevedo – Merle e Miguel – e à Dra. Sara Azevedo por nos terem facultado o acesso ao registo áudio da sua ecografia.

- *Aberto Indeterminação* (faixa 1)

Ficção sonora sobre a presença de Cage na câmara anecoica dando conta da ausência de som e da atenção profunda que deu às manifestações sonoras expostas no interior do seu corpo (fluxo sanguíneo intra-auricular e batimentos cardíacos).

O envelope sonoro teve como intercessores Edgar Varèse e a sonosfera das torres do silêncio em Yazd (Irão).

- *Silêncio Acontecimento* (faixa 2)

Ficção sonora sobre a presença de Cage no Café-concerto da Esmae (2000) onde, ao longo da apresentação do seu 4'33", foi possível constatar que os limites da audição humana podem ser revistos.

O envelope sonoro teve como intercessores John Cage, ele próprio, e uma ficção sobre a sonosfera do café-concerto da Esmae (Portugal).

- *Acordeão de papel voz-orelha* (faixa 3)

Ficção sonora sobre a performance de John Cage tocando num acordeão de papel.

O delay exposto resulta de uma *soma musical* entre a captação do fole do acordeão de papel e a respiração de Inês Vicente. As evidências da inspiração e da expiração, o *dentro* e o *fora*, ficaram parametrizadas pelo número de Fibonacci.

O envelope sonoro teve como intercessores Xenakis e o registo áudio das cerimónias, ao pôr do sol, em Varanasy (Índia).

- *Mundo Natalidade* (faixa 4)

Ficção sonora sobre a revisitação que Cage faz, de novo, ao seu corpo - via o'oo"- numa alusão clara à indeterminação e ao carácter ruidoso do corpo humano. Os sons são *esticados* num exercício reverberante.

O envelope sonoro teve, de novo, como intercessores, John Cage e a sonosfera madrugada e matinal do Monte Tabor (Israel).

- *Ouvido-reificado Ouvido-em-trânsito* (faixa 5)

Objeto sonoro *noise* compondo uma ficção sobre a resistência à coisificação.

Daí resulta um espaço sonoro *stalkeriano*.

Aqui o intercessor é Pierre Henry, o registo áudio de uma cerimónia *sufi* em Konya (Turquia) e a captação da carraça-Cage na sala semi-anecoica dos estúdios de áudio na Esmae.

Captação Isabel Azevedo, Gustavo Almeida e Mário Azevedo

Mistura e Edição Miguel Azevedo e Mário Azevedo

Produção Mário Azevedo

Trabalho realizado entre 2000 e 2017

APÊNDICE II

ACORDEÃO DE PAPEL

Fruto da amizade de longo tempo com o luthier Reynier Kloeg, tivemos a oportunidade de contactar com os desenhos e projetos de Leonardo Da Vinci – particularmente aqueles que se referiam a instrumentos musicais nunca realizados - e de podermos discutir sobre a eventual construção de um instrumento cujo *som nunca tinha sido ouvido*.

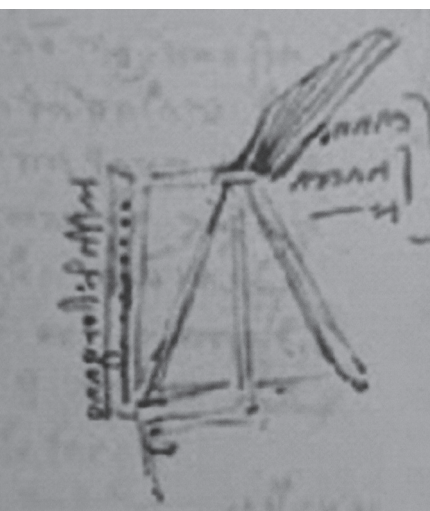
A possibilidade de poder construir um protótipo de um acordeão – ou organetto de DaVinci – levou a que Reynier se inscrevesse num curso de construção de instrumentos

no Bouwerskontakt da Dutch Association for Huismuziek/ Holanda (entre 2015 e 2016) e que nós pudéssemos supervisionar a sua idealização com características únicas, desde logo pela possibilidade imensa de o pensarmos metaforicamente enquanto *instalação sonora* sobre o silêncio.

Partindo dos desenhos de Da Vinci, encontrados na Biblioteca Nacional de Espanha - Códices I (Ms.8937) e II (Ms. 8936) - foi possível conceber um protótipo que se iria confrontar com as realidades sonoras e particulares dos séculos XVI e XXI.

Este debate entre duas opções sonoras distintas – desiderato inusitado - exigiu que respeitássemos o desejo de Da Vinci de fazer os tubos

em papel, algo que iria colocar problemas pela delicadeza da sua conceção, e de incluir no seu interior um microcomputador e um altifalante que pudessem operar digitalmente sons que lhe chegariam *de fora*, ou pudessem ser trabalhados *por dentro*. Usando materiais obsoletos – papel velho, madeira de uma cerejeira portuguesa de Fontoura (norte de Portugal), cola de madeira – Reynier Kloeg, com o nosso apoio e o de Miguel Teixeira, finalizou a construção do instrumento no Outono de 2016.



**Construção dos
tubos de papel.**
(2016)



Encontramo-lo, de momento, pronto para se ver envolto numa tensão criativa entre a herança e a memória da tradição musical ocidental e a criação, interpretação e audição contemporânea disposta a exercitar e a não restringir o nosso espectro sonoro.



Acordeão em teste.
(2016)



A possibilidade de existir um instrumento prenhe de capital sonoramente simbólico, que nos permita perspetivar a apropriação do tesouro cultural que temos vindo a erigir, assume-se aqui como um **elogio ao silêncio** que nos faculta a possibilidade de (re)interpretarmos e (re)construirmos mundos.

APÊNDICE III

AS AVENTURAS DOS DIÁLOGOS SILENCIOSOS

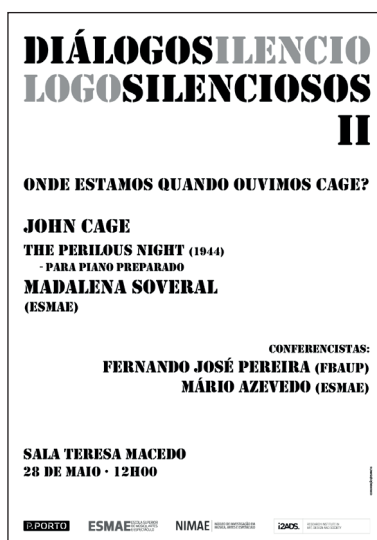
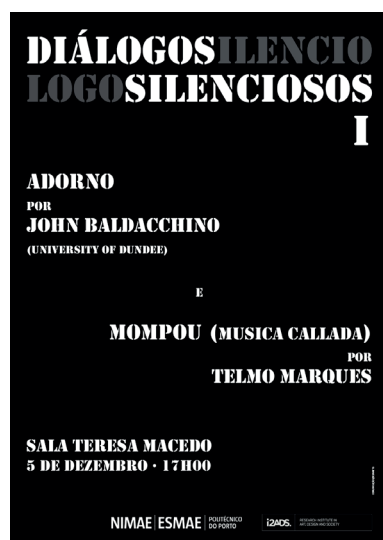
Os diálogos silenciosos – lugares de pousio e de reflexão – permitiram fortalecer os caminhos da escrita sobre o silêncio já anteriormente encetados e possibilitaram o aparecimento de novos silêncios sobre os conceitos trabalhados e prontos a darem o seu contributo para enriquecerem o corpo de texto da tese.

John Baldacchino, Fernando José Pereira, Madalena Soveral e Telmo Marques permitiram-nos questionar o porquê da frágil presença do silêncio, hoje, entre nós e deixaram-nos, no debate das ideias, autocorrigirmos e clarificarmos conceitos tão necessários à elaboração deste trabalho.

Partimos em busca de uma mente silenciosa, ao lado da singularidade, dos dizeres e dos fazeres dos especialistas convidados por forma a expandir a visão que temos sobre o conceito de silêncio e *acordá-lo* e *convocá-lo* para que se digne estar connosco. Admitimos, por isso, maior prudência e riqueza na singularidade dos nossos pensamentos.

Nos primeiros Diálogos – Diálogos Silenciosos I, intitulados **Adorno por John Baldacchino** – comissariamos um contraste entre os aforismos adornianos, provindos do pensamento agudo de John Baldacchino sobre o autor em causa, e a interpretação musical de Telmo Marques sobre a Musica Callada de Mompou. Este momento ocorreu a 5 de dezembro de 2015

Nos segundos Diálogos – diálogos Silenciosos II, intitulados **Onde estamos quando ouvimos Cage** – provocamos um diálogo entre Fernando José Pereira e nós próprios, e rematamos este dizer com a interpretação de The Perilous Night de John Cage por Madalena Soveral. Este momento teve lugar a 28 de maio de 2016.



*Cartazes das
conferências
realizadas
na ESMAE.
(Lugar de
Pousio)
(2015-2016)*

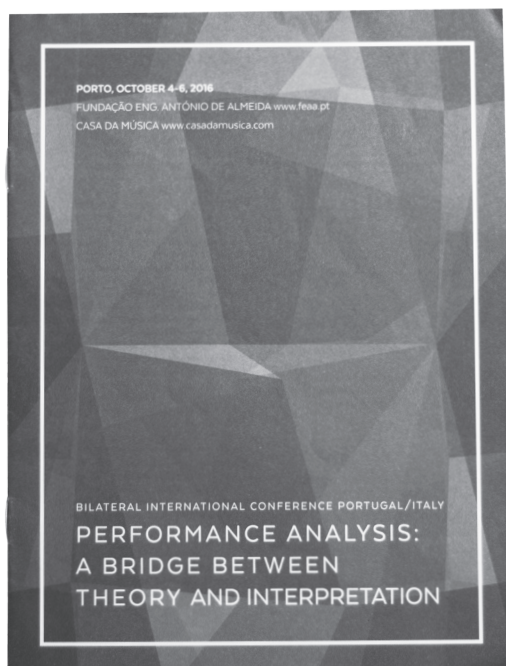
APÊNDICE IV

A INSTALAÇÃO SONORA SOBRE O SILÊNCIO

Dando consistência ao caminho metodológico por nós empreendido, e por entemos ser necessário provocar um sobressalto entrópico ao trabalho que estávamos a desenvolver sobre o silêncio, levamos a cabo, para a *Bilateral International Conference Portugal/Italy*, a criação de uma conferência/performance intitulada **The submerged voice. Or, how silence has lost its voice.**

Em cena, um conferencista e um performer atreveram-se a expressar um entendimento dual e quase comum sobre o que é pensar o mundo através do ouvido-*pensamento* e da voz-*declaração* numa proposta capaz de imaginar e presenciar o nascimento de um novo órgão humano – a *voz-orelha* – apto a operar dissensos sobre o que ouvimos, o que dizemos, o que vemos e o que temos pela frente.

Assim, ficou expressa a ideia de que esta *voz-orelha* é, sobretudo, um caminho para que os sons se cumpram em nós.



Cartaz da conferência-performance realizada na Casa da Música. (2016)

APÊNDICE V

A ANATOMIA DA ERRÂNCIA SOBRE O SILÊNCIO

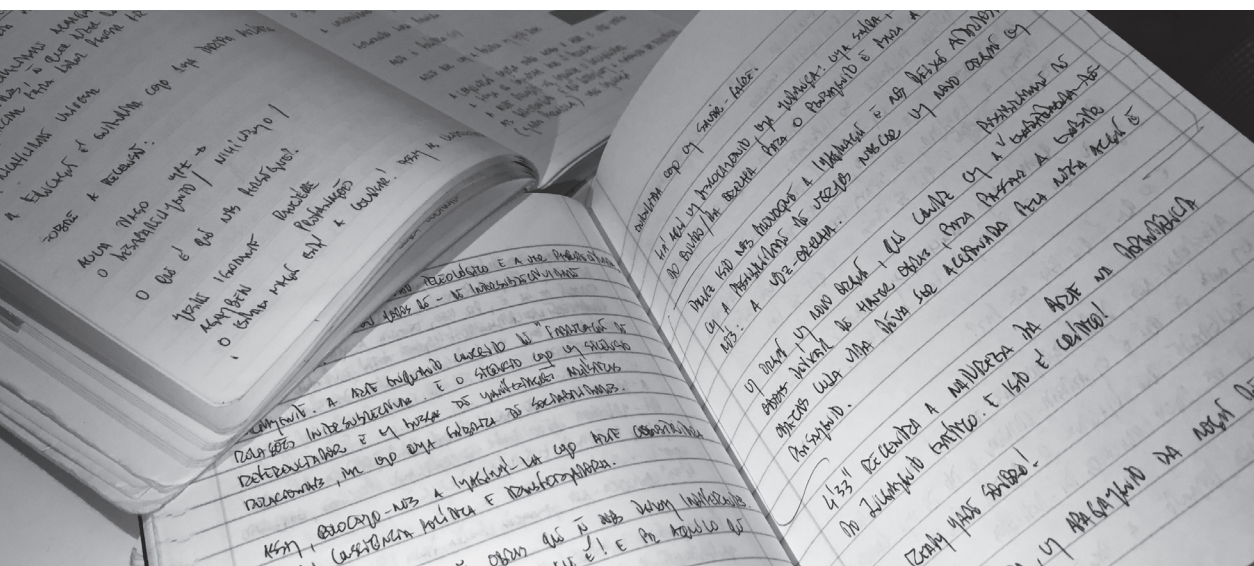
Na reflexão inicial que fizemos sobre as motivações que nos levaram a este trabalho, desde logo e pelas impressões sonoras causadas pelos diferentes lugares por onde passamos e por onde ainda estamos a passar, ficamos admirados por sentirmos que *viver em trânsito* nos predisponha a contactos singulares com o mundo.

A plasticidade e o movimento de pensamento causado por tais viagens colocou-nos a *ouvir o mundo* de uma outra forma. A voz singular de um *duduk* arménio, de um *nay* sufi, das vozes polifónicas da Sardenha, dos búzios cerimoniais de Varanasy, da voz rouca do coveiro de Yazd, vivem hoje em nós e são fieis depositários de uma procuração passada ao *ouvir-em-trânsito* e ao *ouvir plástico e mutante*.

Esta pesquisa sobre um ouvido-outro, a um *ouvido da alteridade* levou-nos logo a acreditar que este caminhar nos iria permitir *ouvir o mundo*.

E, quando dizemos mundo, dizêmo-lo por nele encontrarmos um conceito humano ajustado à compreensão que passamos a ter sobre a diversidade do real – em viagem é ele que nos atravessa – e num formato que ativa em nós a consciência simbólica que temos de nós.

Em viagem, ao lado Chatwin ou de Agostinho de Hipona, encontramos um espaço e um tempo capazes, assim o fizeram, de inscrever em nós muitos exercícios reflexivos sobre as narrativas e sobre as roupagens - tenham sido elas, artísticas, educativas ou culturais – que vão forrando quem somos e o que fazemos.



Fotos, Isabel Azevedo.



*Massada, Israel.
(2013)*



*Tiananmen, China
(2016)*



*Monte Tabor, Israel.
(2013)*



*Yazd, Torres do
Silêncio, Irão.
(2014)*



*Varanasi, India.
(2015)*



