

A VOZ E O SILÊNCIO EM 4'33", DE JOHN CAGE.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos.

Universidade Federal da Paraíba - PROLING/UFPB.

Resumo: Objetivamos compreender a relação entre o silêncio e a voz a partir da análise da escritura 4'33", de John Cage, sobretudo, no sentido da resignificação da noção de silêncio. Na análise, salientamos que a composição evidencia a multiplicidade de sons contidos no silêncio, fazendo com que o espectador torne-se cúmplice do compositor e co-criador da composição. Assim, a reconceitualização da noção de silêncio permite entender o silêncio não mais como sinônimo de nada, mas como instância primeva, fonte e origem da palavra, porque ele comporta, potencialmente, todos os sons possíveis; por outro lado, incorporado à linguagem, ele também pode ser compreendido como elemento significante enquanto função expressiva.

Palavras-chave: Silêncio - Voz - 4'33"

A arte não é algo que haja somente uma pessoa, senão um processo posto em movimento por muitos (John Cage).

1 O silêncio e a palavra

Como ultrapassar o entendimento de silêncio não mais como sinônimo de nada, isto é, como entender o silêncio enquanto voz? Para Sciacca (1967: 14-5), o silêncio e a palavra são *dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem*, ou seja, o silêncio faz-se presente na comunicação verbal como um elemento fundamental na diferenciação de sentido entre as palavras; ao mesmo tempo, ele próprio é significativo, na medida em que o silêncio é produtor de sentido, isto é, possui uma função expressiva dentro da ação da linguagem.

Sciacca, inspirado nos princípios da teologia cristã, vale-se do mito da criação do mundo para fundamentar uma visão de uma filosofia da linguagem para expressar de forma metafórica a relação indissociável entre a palavra e o silêncio. Para ele, *O Filho – o Verbo ou Palavra – é gerado pelo Pai, plenitude absoluta total, o Silêncio pleno do Verbo Unigênito* (ibid., p. 23). Nesse sentido, o silêncio é entendido como instância primeva, fonte e origem da palavra.

2 Composição de Cage – experiências que motivam a composição de 4'33"

John Cage tem quatro fontes de inspiração nas suas reflexões sobre a relação entre a música e o silêncio, concretizadas na experiência da criação da composição de 4'33". Marcam suas reflexões o seu contato com as pinturas brancas e pretas de Robert Rauschenberg, com a filosofia de Henry David Thoreau, com suas experiências na câmera anecórica e a realizada com a água e a partitura.

Em 1949, o pintor Robert Rauschenberg realiza umas telas totalmente pretas e outras totalmente brancas, mas as que mais lhe inspiram são as brancas:



O que o músico Cage contempla na pintura branca de Rauschenberg? Segundo Salgado (s/d, p. 1), pintar tudo branco, sem imagens ou outras cores, supõe para o compositor *achar-se em presença de uma sorte de tábua rasa, de um grau zero que transforma o olhar*. Nesta procura, não há um foco de atenção que cativa o olhar, o que se busca são elementos, tais como sombras, poeira, irregularidades da tela etc. Essa ausência de um centro de interesse abre a possibilidade de que tudo constitua um centro, sem interferência. Assim, a pintura branca converte-se numa superfície fluida, uma vez que não há um modo de contemplação que constitua um “modelo”, qualquer olhar é bem-vindo.

Mediante a contemplação desta obra, Cage questiona-se que *talvez o público europeu já esteja preparado para aceitar a composição de uma obra silenciosa*. A partir dessa obra de Rauschenberg, há uma tomada de consciência de que a noção de música pode ser renovada e reconceitualizada ao compreender de que assim como o branco contém todas as cores, o silêncio contém todos os sons. Dessa forma, Cage parece entender que o branco é pintura e o silêncio é música.

A segunda inspiração de Cage é a noção de som e de silêncio do filósofo Henry David Thoreau. O seu entendimento de som é tal qual uma esfera, isto é, como borbulhas na superfície do silêncio que aparecem e vão embora; já o silêncio, é uma superfície em movimento, uma superfície líquida em que os sons oferecem-se à escuta.

Parece que Cage ainda não se sente totalmente satisfeito com suas inspirações, por isso ele próprio resolve fazer suas experiências antes de experimentar a sua escritura silenciosa. A primeira experiência realizada por ele,

¹ Robert Rauschenberg e sua obra *All White*.

para confirmar se o silêncio realmente existe, foi na Universidade de Harvard. Vejamos essa sua experiência:

Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música (CAGE, 1961: 8).

Com essa experiência, Cage constata que o silêncio existe, mas não no entendimento de ausência de sons, mas como variações de silêncio. Para elucidar melhor essa compreensão do silêncio, é interessante observarmos os dois tipos de silêncio apontados por Cage: o silêncio silencioso e o silêncio ruidoso. Estamos em companhia do silêncio silencioso quando não encontramos uma conexão direta com as intenções que produzem o som, ou seja, quando em virtude de nossa ausência de intenção, não nos parece que há muitos sons. Já o silêncio ruidoso se faz presente quando nos parece que há muitos sons, mas carentes de sentido.

Cage, em busca dos sons contidos no silêncio, libera-se dos códigos e das fórmulas. Salgado (ibid., p. 1) descreve a última experiência de Cage no processo de realização da composição 4'33": Cage estende sua mão para tocar a água e, assim, promove uma partitura inédita. Com esse gesto, o compositor rejeita um papel pautado no qual durante longo tempo os sons musicais encontraram um espaço para estabelecer suas relações. Porém, essa rejeição somente se fez possível quando o músico soltou as partituras ao mar para que a água diluísse o espaço musical. Pouco a pouco, as linhas que compunham o pentagrama foram perdendo a cor até que somente o branco permanecesse.

Em suma, o silêncio para Cage é uma pintura em branco, é uma superfície em movimento e também é um papel pautado em que as linhas foram apagadas, ou seja, ao serem apagadas as linhas do papel, os sons perdem suas identidades, seus nomes. Desse modo, é possível evidenciar uma multiplicidade de sons contidos no silêncio, mas que não têm intencionalidade, porque não têm identidade. Nesse sentido, Cage percebe que há uma correspondência entre o som, o silêncio e o ruído.

3 Primeira obra silenciosa: 4'33"

A composição de 4'33" levou quatro anos para ser concebida, é referida por Cage como escritura. Que tipo de escritura requer uma obra silenciosa? Segundo Salgado(s/d: 3), não se deve partir de sons prévios, ou seja, não contar com uma gama de sons a partir dos quais se realiza a composição. A não-intencionalidade estende-se assim a todo âmbito sonoro, tanto os sons silenciosos quanto os sons ruidosos. Assim, toda música converte-se em uma viagem através do silêncio.

Qual a relação entre o título da obra e o silêncio? Em primeiro lugar, o título indica a duração dos três movimentos da interpretação:

- 33”;
- 2’40” e
- 1’20”.

Respectivamente, a partitura da composição é ilustrada por:

I
TACET
II
TACET
III
TACET²

Por que da escolha exata desse tempo de execução da composição? Conforme Durão (2005: 11): *a duração da peça representa uma referência consciente da parte de Cage à música de sucesso. 4’33” é um tempo aproximado ao hit parade da época e a produção do silêncio apresenta-se como seu rigoroso contrário.* Para outros, a escolha dos quatro minutos e trinta e três segundos é devido aos duzentos e setenta e três segundos. Na escala Kelvin de temperatura, - 273° C corresponde a 0 K, que é o zero absoluto, ou seja, estado de repouso das moléculas.

Será que esse silêncio absoluto realmente existe? Conforme as próprias experiências de Cage, ele realmente não existe, isto é, ele não pode deixar de ser ouvido, quanto mais se procura alcançá-lo, mais os sons ambientes assumem relevo. Assim, a obra silenciosa de Cage visa:

aos sons que necessariamente existirão em qualquer situação concreta de execução. Trata-se, assim, um enquadramento sonoro, cuja estrutura deve ser investigada em relação a condições sociais concretas do mundo (...). Ao produzir uma situação de silêncio, 4’33” estaria revertendo a direção do acesso aos sons: ao invés de se ter os aparatos reprodutores/repetidores dirigindo-se aos sujeitos, ter-se-ia os sujeitos buscando os sons (DURÃO, 2005: 8-13).

Sendo assim, cada performance da composição será sempre nova, pois dependerá dos sujeitos receptores e participantes dos sons produzidos. Zumthor (2000: 65) observa que da transmissão de uma obra (pela voz e/ou pela escrita) à recepção (seu público) produzem-se *tantos encontros diferentes quantos diferentes [sejam os] ouvintes e/ou leitores.* Num sentido amplo, pode-se pré-determinar dois tipos de receptores em 4’33”: receptores “agitados” e receptores “comportados”. No primeiro cenário, o barulho vence; no segundo, os ruídos transformam-se em música e os ouvintes em músicos.

3.1 Performance e recepção de 4’33”

² O termo tacet *deveria ser usado somente para indicar que um intérprete permaneça em silêncio durante um movimento completo* (Gardner Read, *Apud*: William Fetterman, 1996: 9).

A estréia de 4'33" ocorreu em 1952, interpretada pelo pianista David Tudor. Na performance de estréia da peça, o pianista David Tudor senta-se em silêncio em frente ao piano, somente movimenta as mãos silenciosamente durante três vezes, durante quatro minutos e trinta e três segundos cronometrados no relógio.

Que música o público escuta? Os sons não saem do piano, não há execução pianística. A música consiste em todos os sons acidentais que são produzidos no salão enquanto dura a performance da peça. Em 4'33", há vários sons participando, mas não há um "modelo" receptivo, a recepção é criadora da própria obra. Durante a performance da composição, configura-se um cenário em que se confundem o intérprete e o receptor tradicional, porque ambos (músicos e público) são agentes e receptores do silêncio. É importante reenfatar que o entendimento de silêncio, para Cage, significa a ausência de sons intencionais.

A peça, em sua estréia, é assim descrita por Cage (In: Salgado, s/d, p. 2): o pianista David Tudor indica o início de cada movimento fechando a tampa do piano e o final abrindo-a. No primeiro movimento, escutou-se uma ligeira brisa que chegava de fora; no segundo, ouviram-se gotas de chuvas no telhado e no terceiro movimento, escutou-se o som das pessoas falando e movendo-se. Assim, foi produzida uma composição silenciosa repleta de ruídos, batizada por Cage como uma composição "não-intencional".

Algumas considerações

A escritura de 4'33" é uma amostra de uma grafia que surge do esquecimento, ou seja, trata-se de uma escritura em que as marcas foram apagadas e que, partindo do desconhecimento, não pretende tão pouco deixar pistas. Essa escritura supõe uma partitura inédita em que a escuta seja transformada, o ouvido fica surpreendido nesse espaço, sente que escuta os sons livres de seus sentidos. Tanto o músico quanto o ouvinte devem escutar a si mesmos, deixar fluir seus desejos, sentimentos ou emoções para dar espaço ao som – o ouvido pode, assim, ficar atento a cada som, como se fosse a primeira vez que o escutasse. Com essa escritura, Cage convida os ouvintes a ser:

Não habitantes, mas turistas, fazendo experiências novas, levados a elas. (...) Ser turista é colocar-se em movimento para acertar a compreender que viajar através do silêncio é entrar em uma câmara anecóica para sentir o inaudível, o funcionamento do sistema nervoso e a circulação do sangue. Viajar através do silêncio é então, sentir que se está vivo (SALGADO, s/d, p. 3-4).

Para Cage, a salvação da música está no silêncio, porque as formas tomaram conta da música de tal maneira que ela ficou "engaiolada", ou seja, no que é e no que não é musical. Na procura de não deixar a música morrer nas formas já estabelecidas da música clássica, ele vem nos lembrar que a linguagem musical é composta de dois elementos: o som e o silêncio. Detêm sua atenção ao silêncio e aposta que nessa volta ao silêncio estaria a salvação da própria música que está sufocada/determinada pelo formalismo.

Remetendo-nos a Barthes (1971: 89-93) entendo que quando analisa o trabalho desenvolvido por escritores, tais como Rimbaud e Mallarmé, na sua procura por inovar/renovar a literatura, ele observa que, de forma semelhante à Cage, tais escritores propõem libertar-se da ditadura das normas. Ambos (literatos e compositor) almejam romper com a tradição da história das formas, mas junto com Barthes lembramos que todas as inovações acabam, com o tempo, tornando-se regras – e que abrir mão por completo da história das formas conduz-nos somente a um mutismo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1971). **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix.
- CAGE, John (1961). **Silence**. Middletown: Wesleyan U.P.
- DURAO, Fábio Akcelrud (2005). Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". **Kriterion**. [online]. dic., vol.46, no.112 [citado 28 Mayo 2007], p.429-441. Disponible en la World Wide Web: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=Sciarttext&pid=S0100512X2005000200023&lng=es&nrm=iso>>. ISSN 0100-512X.
- SALGADO, Carmen Pardo (s/d). **Uma viagem através do silêncio**. In: <http://www.atopia.tk/silence/cagees.pdf>.
- SCIACCA, Michele Federico (1967). **Silêncio e Palavra**. Trad. CHAVES, Flávio Loureiro; PASQUINI, Maria Teresa. Porto Alegre: UFRGS.
- ZUMTHOR, Paul (1993). **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. FERREIRA, Jerusa P.; PINHEIRO, Amalio. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2000) **Performance, recepção, leitura**. Trad. FERREIRA, Jerusa P.; FENERICH, Suely. São Paulo: EDUC.