

SILÊNCIO COMO GESTO EM 4'33", DE JOHN CAGE

SILENCE AS GESTURE IN 4'33", BY JOHN CAGE

*Apolo de Souza Sá*¹

<https://orcid.org/0000-0002-0025-8293>

*Rita de Cássia Mendonça*²

<https://orcid.org/0000-0002-7526-1518>

*Marilza Vanessa Rosa Suanno*³

<https://orcid.org/0000-0001-5892-1484>

Recebido: 26/03/2024

Aprovado: 24/06/2024

Publicado: 02/09/2024

DOI: 10.5965/23589252812024e05338

¹ Licenciatura em Música (IFG). Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás – PPGE/FE/UFG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1433275801062750>. E-mail: apolosouzasa@gmail.com

² Graduação em Canto (UFG). Licenciatura em Música (UFG). Especialista em Canção Brasileira (UFG). Mestre em Música (UFG). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás – PPGE/FE/UFG. Professora do Instituto Federal de Brasília. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2870471681515049>. E-mail: rm-canto@hotmail.com.

³ Graduação em Pedagogia (UFG). Mestrado em Educação (PUC Goiás). Doutorado em Educação (UCB). Pós-doutorado (UFNT). Professora da Faculdade de Educação (UFG). Email: marilzasuanno@uol.com.

Resumo

Este artigo objetiva compreender o silêncio enquanto gesto na obra musical 4'33", composta por John Cage (1952). Tomaram-se referenciais teóricos advindos de Galard (2008) e de Flusser (2014) para uma compreensão relevante do conceito de gesto, que visaram a culminar na acepção do filósofo contemporâneo Agamben (2018). A metodologia empreendida, em adição à revisão bibliográfica, ocupou-se da abordagem qualitativa, que permitiu a apreciação do gesto, caracterizando-o como um ato ou (im)postura, desviante do cotidiano, que possui, ao mesmo tempo, dimensões estéticas e políticas. Concluiu-se que 4'33" trata de um gesto contra uma escuta passiva, cooptada pelas lógicas contextualizadas no âmbito de uma cultura imediatista e previsível, haja vista a obra musical mesma perfazer a sugestão de resignificação e de compreensão do silêncio, promovendo uma escuta ativa e reflexiva. Tal perspectiva se relaciona diretamente com uma formação que resista ao que não é diferente e limita a percepção apenas à imediaticidade.

Palavras-chave: Gesto. Silêncio. John Cage.

Abstract

This article aims to understand silence as a gesture in the musical work 4'33", composed by John Cage (1952). Theoretical references were taken from Galard (2008) and Flusser (2014) for a relevant understanding of the concept of gesture, which aimed to culminate in the meaning of the contemporary philosopher Agamben (2018). In addition to the literature review, the methodology used a qualitative approach, which allowed for an appreciation of the gesture, characterizing it as an act or (im)posture, deviant from everyday life, which has both aesthetic and political dimensions. It was concluded that 4'33" is a gesture against passive listening, co-opted by the contextualized logics of an immediate and predictable culture, given that the musical work itself suggests the resignification and understanding of silence, promoting active and reflective listening. This perspective is directly related to a formation that resists what is not different and limits perception only to immediacy.

Key-words: Gesture. Silence. John Cage.

Introdução

É 29 de agosto de 1952, e você se encontra em uma sala de concerto lotada para assistir a uma peça contemporânea inédita. O clima é de expectativa para a estreia musical. Você ouve conversas e muita agitação enquanto espera ansiosamente sentado em sua poltrona. O público presente, assim como você, quer ouvir a música prestes a ser apresentada em um tempo agradável devido à tempestade, que cai lá fora. Uma renomada pianista adentra o palco e é aplaudida. Senta-se ao piano. Lindo piano de cauda, que já está pronto para ser tocado com seu tampo aberto. Enquanto o silêncio preenche o teatro, paulatinamente, a pianista se concentra para dar início à sua performance. Tudo pronto. Ela fecha o tampo do piano e aguarda silenciosamente com um cronômetro na mão. Após pouco mais de um minuto, a musicista abre, novamente, o tampo do piano, e uma onda mais forte de suspiros, cochichos e remexidas na poltrona é ouvida, ou melhor, percebida, já que sempre esteve lá. Entretanto, poucos momentos depois, o tampo é fechado e a pianista volta-se ao seu cronômetro. O processo se repete mais uma vez. Por fim, tendo aberto o tampo do piano, finaliza a performance, curva-se, agradecendo, e deixa o palco. Você procura o programa do concerto e vê que a música performada chama-se 4'33" e foi composta por John Cage.

O relato fictício acima foi desenvolvido para ilustrar algumas questões aqui abordadas e refere-se à peça 4'33", música composta por John Cage (1912-1992) em 1952. A peça dividiu-se, em sua estréia, em três movimentos com durações distintas: 30 segundos; 2 minutos e 23 segundos; e 1 minuto 40 segundos. Seu nome trata da soma dessa minutagem, que resulta em 4 minutos e 33 segundos, uma referência ao número 273 (número de segundos da peça), que corresponde ao zero absoluto na escala de medição de temperatura Kelvin (-273,15 Celsius). Durante toda a música, o intérprete não toca o instrumento, apenas cronometra e demarca, com o movimento de abrir e de fechar o tampo do piano, o início e o fim de cada movimento.

Cage, sendo parte da vanguarda musical de seu tempo, mostra características musicais que desconstroem a ideia tradicional de obra de arte e da arte como criação individual do artista, do retorno da arte à práxis vital por meio da “não-intencionalidade intencional” e das “operações de acaso”, como explica Gagliardo,

Ao romper com o dualismo sujeito-objeto, Cage expressa a vontade de abdicar do domínio sobre a natureza, de modo a aproximar arte e vida. Isso porque o princípio da não-intencionalidade intencional implicaria em relacionar as ações intencionais humanas com as não-intencionais do ambiente. Tal princípio seria alcançado por meio das operações de acaso, processos inteiramente casuais que possibilitariam ao compositor e intérprete identificarem-se com qualquer eventualidade, o que também evidencia a retomada do acaso empregado na construção das manifestações vanguardistas.

É a partir da identificação dos artistas com o acaso que seriam concebidas as peças que exigiam a participação do intérprete na sua construção, o que leva, como já dito, ao rompimento da ideia tradicional de obra e de criação individual da arte (Gagliardo, 2013, p. 9).

Pode ser frustrante ir a um concerto musical e não ouvir nada, visto existirem diversas convenções que norteiam a expectativa, concretizando-a ou frustrando-a. Entretanto, será que nada foi ouvido? No relato, pode-se ressaltar cochichos, pessoas se remexendo na poltrona, suspiros e provavelmente a chuva. Com uma escuta atenta e reflexiva, ainda mais sons poderiam vir à tona, como o próprio som da mão passando no cabelo do eu-lírico para ficar mais confortável durante a performance.

Breton (2007) destaca como as percepções sensoriais marcam a presença no mundo e como os sentidos se mesclam com a sensação de existir experimentada. “A percepção é uma tomada de posse dos símbolos do mundo, um deciframento do que nos afeta por um sentido que está escondido nas coisas como um tesouro oculto” (Breton, 2007, p. 14). Dessa maneira, pode-se supor a existência de algo a mais no que é chamado de silêncio.

Tal como o eu-lírico, cabe ressaltar que a pianista também fez sons ao se movimentar ou respirar. A quebra de expectativa por parte da pianista que não tocou diretamente o piano e um concerto de piano em que o piano não foi tocado provoca um tensionamento em torno da discussão acerca do som e do silêncio. Sobre tais questões, a obra *4'33"*, objeto deste artigo, é considerada um marco na história da música por representar uma ruptura de padrões estéticos musicais e artísticos no século XX, em que pese a discussão acerca do que vem a ser música, suas formas de apreciação, de expressão e mesmo dos elementos que a constituem. Trata-se de uma obra em que o compositor tensiona ao máximo a tradição musical, tomando o silêncio para uma nova música, apontando caminhos estéticos, filosóficos e políticos sobre a arte, o humano e as suas relações consigo e com o mundo que o cerca. Assim, pensar sobre essa nova possibilidade estética é também pensar sobre uma nova perspectiva da formação humana, visto suas múltiplas relações no campo da cultura. Em um sentido mais amplo, pensar sobre a percepção acerca do silêncio é também refletir acerca das relações humanas com aquilo que não é dito de maneira imediata, aguardando que seja pensado para vir à tona.

Nesse contexto de mudanças paradigmáticas, busca-se compreender o significado de som e de silêncio na composição *4'33"*. Igualmente, considerar como se pode interpretar tal obra enquanto gesto, entendendo esse conceito a partir de autores do campo estético como: Galard (2008), Flusser (2014) e Agamben (2018).

Relações entre som e silêncio em *4'33"*

É curioso pensar o relato do texto em que descreve um momento de total silêncio após o início da performance do pianista em contraste ao agitado ambiente anterior. Os sons mencionados no início não pararam; trata-se de uma convenção considerar a música em sua essência, em sua forma “pura” tal como escrita e sem interferências externas. Se for respeitada essa asserção, é provável que sons ambientes preencham todo o espaço e acabem tomando destaque, visto que a performer não produzia uma grande massa sonora, como é o que se espera. Eis a contribuição cageana: demonstrar que não há silêncio absoluto.

Segundo Durão (2005), essa compreensão de silêncio, aqui entendido como nada ou vazio, já fora discutida por meio de três modelos ao longo da história. Em uma primeira concepção, tem-se que a arte surge do nada. A matéria-prima como pedra, papel ou som passaria a adquirir significância à medida que fosse trabalhada, composta, estando em questão, principalmente, a distância situada entre a matéria tida como morta e o resultado de seu trabalho, dotado de espírito. Outra concepção poderia ser entendida como a expressão do nada em vez da modelagem, como na anterior. Por fim, a terceira concepção entenderia uma “arte de nada” no lugar de uma “arte do nada”.

Ainda de acordo com Durão (2005) um exemplo dessa terceira e última concepção é a pintura *Carré blanc sur fond blanc*, de Kazimir Malevitch, de 1918. Essa obra é a representação de uma tela branca sobre uma tela branca, permitindo a observação de que a própria tela possui imperfeições e elementos cobertos pela tinta. Pereira (2022) explica que a poética do silêncio desenvolvida por Cage demanda uma moldura, tal como em *O Grande Vidro*, que permite a visualização do ambiente através da peça. De tal modo, o tempo é a moldura para o *4'33"*, já que dentre os parâmetros do som – altura, duração, intensidade e timbre –, a duração é o que há de comum entre som e silêncio. Tal como o famoso urinol, de Duchamp, de 1917, e os quadros todos brancos ou todos negros, de

Rauschenberg, de 1951, regularmente repintados para que se mantivessem brancos e negros. Uma tela branca pode demonstrar como “[...] algo de nada pode ser sentido, na medida em que ele é mais um gesto⁴ do que um objeto” (Durão, 2015, p. 431).

Na música, o objeto em questão é reconhecido por tratar o silêncio. A composição surge de uma forte experiência do próprio compositor ao visitar uma câmara anecoica na Universidade de Harvard (Estados Unidos da América - EUA). Ele relata

[...] dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, 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, p. 8).

Partindo dessa experiência de Cage, fica evidente a impossibilidade de conceber o silêncio enquanto absoluto, visto que até o próprio corpo produz som e nunca se está separado dele. O mesmo entendimento pode-se estender à música *4'33"*, ou seja, não a considerar uma peça silenciosa, pois, durante toda a performance da pianista, houveram sons produzidos no ambiente. Para Zagonel (2007), vários elementos musicais passaram por transformações significativas no decorrer do século XX, dentre eles, a inclusão do ruído gerou uma ressignificação na percepção do silêncio, como visto até aqui.

Ruído e silêncio são categorias importantes para se compreender *4'33"*. O ruído é entendido como um barulho ou som inarmônico produzido por vibrações irregulares. A inclusão do ruído, como ensina Zagonel (2007), utilizando-o como uma fonte sonora possível de se tornar música e a percepção do silêncio não somente como pausa, todavia como elemento integrante do próprio som com força expressiva, tornaram-se algumas das bases da música contemporânea. Para Cage (1961), onde quer que se esteja, ouvem-se barulhos. Ao ignorá-los, perturbam; se localizados, fascinam.

Cage falava não sobre o silêncio, mas sobre o que não é silêncio⁵. Sobre como há sons ignorados, tal como certos lugares, caso se pense na perspectiva do *não lugar*, desenvolvida por Augé (2005). Para esse autor, lugares como supermercados e aeroportos

⁴ O conceito de gesto será desenvolvido posteriormente para que se possa compreender *4'33"* como tal.

⁵ Em Estadão (Para herdeiros..., 2002) e The Sydney Morning Herald (Silent..., 2002) é relatada uma disputa judicial entre editores do John Cage e a banda The Planets pela faixa intitulada *A one minute of silence* (2002). Acusações de plágio rondaram essa obra, já que foi argumentado que o conceito de uma peça silenciosa possui autoria. Em defesa, questionou-se sobre qual parte do silêncio é parecida, já que defendiam que os silêncios não são iguais e, por isso, seu silêncio não era o mesmo que o de *4'33"*.

ressaltam o anonimato e não tomam significado suficiente para serem considerados um lugar, sendo, para muitos, apenas locais de passagem a fim de realizarem uma tarefa ou de se chegar até um lugar. Sob a perspectiva dessa analogia entre sons e lugares, é interessante o comentário de Cage sobre a perplexidade da plateia:

O que esperavam era silêncio, porque não sabiam como ouvir, estava cheio de sons acidentais. Podia-se ouvir o vento em movimento durante o primeiro movimento. Durante o segundo, a garoa começou um padrão rítmico no telhado, e durante o terceiro as pessoas mesmo fizeram todo tipo de sons interessantes à medida em que falavam ou caminhavam (Cage *apud* Auner, 2013, p. 200).

Zagonel (2007, p. 45) afirma que “[...] o silêncio é um potencial sonoro incomensurável; do silêncio, uma infinidade de sons pode surgir. Som, silêncio e música são colocados em xeque para uma nova reflexão”. Dentre esses questionamentos, surge a pergunta:

O que é o som? O som é um ruído entre muitos outros. Em que momento um ruído deixa de ser ruído para se tornar um som? Em que momento elementos complexos que entram na constituição de um som acabam por destituí-lo de sua individualidade, de sua identidade e do nome (dó, mi, sol, etc.) pelo qual uma convenção que não é forçosamente imutável quer que seja chamado? (Barraud, 1997, p. 149).

Portanto, nesse ínterim, alguns argumentos sustentam a ideia do silêncio como algo não silencioso. Um espaço repleto de ruídos em que se escolhem quais sons se quer ou se deve ouvir e, sobretudo, ignora-se a existência dos outros. Se ouvir ou não pode ser uma escolha, cabe questionar o que implica escutar o silêncio e o não-silêncio de 4’33”.

O gesto enquanto postura, impostura ou ato

De acordo com Galard (2008), a arte mais necessária é aquela que oferece elementos para sua realização e, ao mesmo tempo, é a mais desprovida de princípios conscientes. Nesse sentido, pode-se entender a arte do comportamento como a que visa a encontrar o gesto adequado, o qual tenha importância no meio e no fim, isto é, do processo ao objetivo.

É sinalizado por Galard (2008) que, enquanto a música, o cinema, a arquitetura e as outras áreas têm sua análise florescendo no luxo especulativo, as atitudes, advindas dessa arte do comportamento permanecem aos olhos da intuição. Há de se entender a

importância do gesto: esse não simboliza necessariamente um movimento, mas um modo de ser, um jeito de tratar os outros, sendo conduta, postura ou impostura. Nesse sentido, o gesto só pode ser entendido como algo social, já que é uma reação a um contexto e por isso tem sentido. Portanto, o gesto é estético e, conseqüentemente, político, como demonstra a citação a seguir:

[...] "gesto" na maior extensão do termo: não só no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é "agir pela beleza do gesto" - como se um sistema estético, de princípios constantemente ativos, mas informulos, nos incitasse a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade (Galard, 2008, p. 21-22).

Um espetáculo ou uma pintura não necessitam de diálogo nem de um narrador para sua compreensão (Galard, 2008). Assim sendo, deve-se entender que o gesto é capaz de comunicar por sua própria linguagem. De acordo com Flusser (2014), sua linguagem, embora componente, não está sempre em uma presença *stricto sensu*.

Para Flusser (2014), o gesto é considerado trabalho e tem diferentes perspectivas, podendo ser caracterizado como de uma determinada classe (burguesa, por exemplo). A ideia do gesto com um valor estético e de trabalho (social) desenvolvida por Galard (2008) e Flusser (2014) dialoga em proximidade com a discussão de gesto trazida por Agamben (2018). Este filósofo aponta para uma compreensão mais ampla do conceito de contemporaneidade, preocupando-se mais com o conceito do que com a mera palavra. Para ele,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (Agamben, 2009, p. 59).

Agamben (2018) relata a dificuldade de se conceituar gesto. Aponta, ainda, sua insatisfação com estudos que se referem a tal termo como qualquer movimento corpóreo, em especial aqueles que tenham significado, sendo isso preocupação igualmente

demonstrada por Galard (2008). Embora o gesto tenha, também, esse significado, não é sobre essa perspectiva de comunicação não verbal que será tratada aqui. O autor destaca a importância etimológica dos verbos *gero* e *gestus* para a palavra gesto, já que essa tem seu surgimento no latim e não há correlato em outras línguas indo-europeias. Embora gesto venha etimologicamente das ideias de ação (práxis) e fazer (*poiesis*), Agamben (2018) explica que Aristóteles já havia desenvolvido a distinção dessas duas perspectivas. Nesse sentido, o gesto não pode ser colocado em uma das extremidades, isto é, para sua definição, expõe o seguinte:

[...] nada é mais desviante do que representar, de um lado, uma esfera dos meios dirigidos a um fim (mover um braço para tomar um objeto ou para fabricar algo) e, de outro, um movimento que tem em si mesmo seu fim, como a ação política para Aristóteles ou, para nós, modernos, para quem a dimensão política se tornou opaca, a atividade estética (Agamben, 2018, p. 3).

Haja vista o gesto aqui apresentado sob a perspectiva de que é trabalho, semelhantemente, conforme Flusser (2014) deve-se considerar a esfera política do gesto. A perspectiva de desvio é fundamental à construção do sentido sobre tal vocábulo no presente texto, já que, tal como se pode entendê-lo como alienado, pode-se entender também como uma postura de resistência ou de inconformismo.

A ideia de que o gesto é, em sua natureza, um desvio, relaciona-se à questão desse enquanto uma postura ou impostura frente ao contexto em que é observado (Agamben, 2018). A título de exemplificação, um gesto físico de cumprimento seguido de “Olá! Como vai você?” é algo habitual e cotidiano em muitos contextos. Entretanto, caso realizado por duas pessoas de nacionalidades distintas as quais nunca se falaram porque seus países se encontram em guerra, isso se caracterizaria como um gesto, algo desviante do cotidiano, que flutua justamente por não pertencer ao chão da rotina. Galard (2008) desenvolve que, caso fosse mais plausível que os gestos não expressem diretamente convicções íntimas e ressalta certas atitudes, “[...] ser-nos-ia dado por acréscimo poder relacioná-los também, de vez em quando, de maneira inesperada e bela, a nós mesmos, ao sabor de uma coincidência que é preciso prontamente captar” (p. 115).

Portanto, entender-se-á o gesto aqui enquanto uma categoria que compreende um deslocar do habitual que pode ser observado pelas dimensões estéticas e políticas que o perpassam. Assim, a noção de gesto aqui tratada permite o alcance de uma compreensão objetiva da contundente composição musical *4'33"*, de John Cage. Por meio de sua performance, coloca-se como um evento decisivo na história da música ocidental. Pela sua contemporaneidade, permanece ainda extremamente atualizada perante o conformismo de uma apreciação musical óbvia e imediatista em favor de uma atitude crítica e reflexiva. Naccarato (2020) ressalta a intrínseca relação entre forma musical e forma política enquanto parte das relações estabelecidas entre música e sociedade: “é a música o elemento responsável por constituir a fundação sobre a qual qualquer sociedade poderá se estabelecer de forma sólida” (Naccarato, 2020, p. 69).

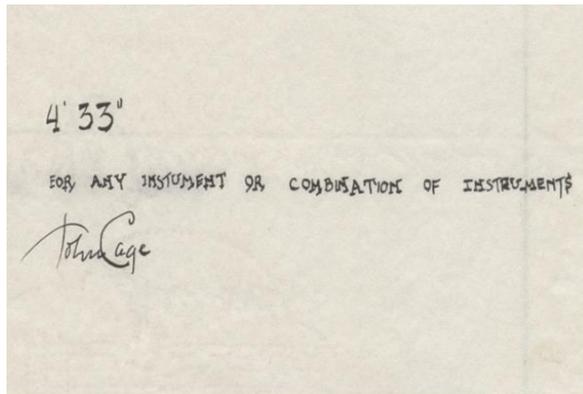
Pensar a defesa de uma postura que pense o que se sente faz-se cada vez mais necessário desde a modernidade. Gesto, enquanto descolar-se do habitual, pode contribuir diretamente à uma perspectiva de formação que busque o diferente e evite preconceitos. *4'33"* é um gesto que se pauta em um ato ou (im)postura que se caracteriza como algo que se desvia do cotidiano. Nesse sentido, o gesto proposto pela música em questão parte do social para se manifestar também no social, representando uma luta, um manifesto e uma demonstração de incontentamento. Nesse sentido, a obra é política e também estética, já que sua vida se estabelece na impermanência e nos processos e meios, não sendo produtiva diante de uma lógica racional.

O que se ouve nos gestos de silêncio em performances de *4'33"*

Para compreender *4'33"* é necessário perceber o momento histórico em que é situada sua gênese: a música contemporânea. Para Zagonel (2007), trata de uma estética musical que se originou em meados do século XX, tendo como pano de fundo uma série de mudanças de paradigmas na concepção e na definição do que seja a arte dos sons em aspectos já consagrados. De acordo com Naccarato (2020, p. 79), três categorias do pensamento ocidental “são tornadas inoperosas por *4'33"*: aquela da *harmonia*, aquela da *representação* e aquela da *relação*”. Ao desenvolvimento aqui realizado, importa

principalmente a ideia de desativação da harmonia, ao torna-la inoperante, 4'33", como explica o autor, a própria representação e relação estabelecida pelos sons, afastando-o de um pensamento determinado, o que se relaciona à ideia de gesto aqui desenvolvida enquanto uma possibilidade de resistência.

Imagem 1 - Fragmento da capa original da peça 4'33"



Fonte: Hrag Vartanian, 2013.

Uma característica importante sobre as ideias musicais do início do século XX é que se encontram impregnadas de um paradoxo entre a determinação e a indeterminação. Enquanto a primeira se encarrega de garantir o máximo de orientações do compositor ao intérprete, a segunda busca o máximo de liberdade tanto ao compositor quanto ao intérprete.

Há uma convenção que, em lojas de partituras musicais, os concertos sejam apresentados com sua capa contendo título da obra, instrumentação e autoria da composição. Como consta na imagem 1, o nome da peça e do compositor seguem a convenção embora a instrumentação seja, em livre tradução, “para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos”. Nesse sentido, resta a compreensão de que, ao propor uma música “silenciosa”, a qual permite a audição do ambiente, a obra é irônica ao sugerir que pode ser executada com qualquer instrumentação, haja vista a centralidade da peça não estar na emissão do som do instrumento na performance, mas no gesto, na interpretação estabelecida pela relação compositor, intérprete e público.

Para se pensar essas questões, pode ser visto na performance presente no vídeo disponível no *YouTube* intitulado *John Cage's 4'33"*, (Joel Hochberg, 2010) a instrumentação, tal como na performance de estreia, é com piano. Já em outras gravações,

também, acessíveis no *YouTube* e intituladas *John Cage: 4'33" / Petrenko · Berliner Philharmoniker* e *4'33" John Cage (Orchestra with Soloist, K2Orch, Live) / 4分33秒ジョン・ケージけつおけ!*, (K2Orch, 2013) são orquestras que performam. Além disso, existem performances no canto, violão, violino e diversas outras. Isso revela uma ampla gama de possibilidades interpretativas, demonstrando que, mesmo o instrumento não sendo a principal categoria desenvolvida, é sim um elemento de constituição da performance.

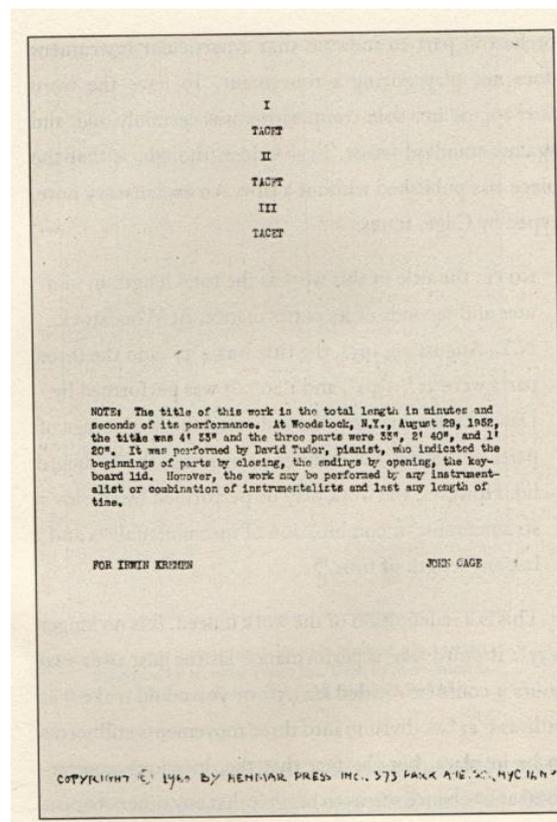
Todavia, embora a performance da obra seja constituída por escolhas do intérprete sobre o material bruto do compositor, Costa (2009) estabelece que, apesar de Cage deixar as respostas (interpretações) em aberto, as perguntas (composição) já estão postas. Durante a “[...] improvisação livre o processo se dá a partir da interação entre as vontades enunciativas dos intérpretes-criadores envolvidos no processo. [...] Isso não quer dizer que Cage não tenha intenções claras relacionadas à atuação do intérprete” (Costa, 2009, p. 85). Entretanto, o autor salienta que, embora Cage provoque o intérprete, sua composição direciona a performance a partir de regras exteriores e desvinculadas do contexto musical idiomático. “Porém, o intérprete só se torna criador quando se vê diante de um ambiente propício” (Costa, 2009, p. 85). Nesse sentido, pode-se questionar a ideia de total liberdade e de indeterminação quanto à ideia da performance *4'33"* apresentar-se indeterminada quanto aos resultados. Cada apresentação é uma obra nova, criada, preenchendo os limites da duração do tempo entre o início e o fim quando se chega aos quatro minutos e trinta e três segundos.

A partitura de *4'33"* deixa livre sobre como deve ser sua interpretação, descrevendo apenas como uma performance foi realizada, deixando evidente que isso foi uma escolha dentre uma infinidade de outras possibilidades. É interessante notar que, embora a música referencie e delimite o silêncio por meio do tempo, sendo inclusive seu próprio título, deixa aberta a possibilidade de remanejar a duração dos movimentos ou até mesmo a duração total da performance, como pode ser visto na imagem 2. Sendo assim, o tempo também não é o elemento central da peça.

Considerando a duração e a instrumentação como elementos constitutivos do todo que é performado, volta-se o olhar agora à ação do intérprete que realiza as escolhas e

age. Em dois dos vídeos já citados, que podem ser encontrados na plataforma *Youtube* (*John Cage: 4'33" / Petrenko · Berliner Philharmonikere John Cage's 4'33"*), há diferentes perspectivas interpretativas: a primeira, mais extrovertida e interacional; e a segunda, mais contida. Enquanto na primeira, o regente não marca a pulsação como é esperado, mas realiza gestos musicais como se o silêncio estivesse soando em frases musicais, na segunda, pode-se perceber a tentativa de manter-se imóvel pelo pianista. Entretanto é viável notar que, entre os movimentos de *4'33"*, sua mão sobe progressivamente com o passar do tempo. É possível ponderar que isso seja uma maneira de demonstrar a passagem do tempo, ainda que seja importante considerar que isso possa acontecer pela dificuldade de se manter imóvel.

Imagem 2⁶ - Partitura de *4'33"*, de John Cage



Fonte: The John Cage collection: blogging the american composer. 2016.

⁶ Segue a tradução da nota contida na imagem 2: O título deste trabalho é a duração total em minutos e segundos dessa performance. Em Woodstock, N.Y., em 29 de agosto de 1952, o título foi 4'33" e as três partes foram de 33", 2' 40" e 1'20". Ela foi performada por David Tudor, pianista, que indicou os inícios dos movimentos, fechando e as finalizações, abrindo o tampo do piano. Entretanto, o trabalho pode ser performado por qualquer instrumento ou combinação de instrumentistas e ter qualquer duração.

De acordo com o desenvolvido até aqui, compreende-se que uma interpretação da peça *4'33"* não só é um gesto, mas a sua centralidade é o próprio gesto de resistência e parada contra uma vida cada vez mais acelerada, percebida pelas mediações de lógicas de mercado (o que se manifesta para além de uma mera discussão sobre o que é som e silêncio). Sob esse viés, a forma e a justificativa da performance, além dos meios, dão significado à ideia.

Após a performance presente no vídeo *John Cage's 4'33"* (Joel Hochberg, 2010), houve uma coleta de relatos de experiências da audiência sobre a peça, disponível no vídeo *Audience Reactions to 4'33"* (Joel Hochberg, 2010). Nas reações pós-concerto do vídeo, notam-se sempre risos e conversas acaloradas no fundo. Pessoas relataram um estado diferente de concentração, recepção e expectativa enquanto participavam da performance, visto que, igualmente, produziam som e estavam conscientes disso, o que é um desvio da convenção sobre assistir a um concerto, evento no qual sons não esperados são ignorados e caracterizam incômodo à experiência do ouvinte. Algumas relataram uma experiência fantástica, íntima e diferente. Além disso, houve frases humorísticas sobre o *performer* “nunca ter tocado tão bem em sua vida” ou “a pessoa ao meu lado com a garrafa d’água atrapalhou a minha experiência”. Entretanto, destaca-se aqui, principalmente, um comentário realizado por um dos presentes na apresentação: “Silêncio inesperado não é bem-vindo” (em livre tradução). Em contraste à percepção de ouvintes que já esperavam o silêncio de *4'33"*, Naccarato (2020) desenvolve que há uma contingência insuportável no silêncio.

Disso acreditamos surgir a imensa revolta na sala de concerto quando da primeira apresentação da peça: muito mais que contrariados por terem “jogado dinheiro fora” ao ir à peça de um “charlatão”, os primeiros (não-)ouvintes de *4'33"* se encontravam *desamparados* porque o silêncio é, efetivamente, insuportável para aquele que ouve música; porque o silêncio é, quando se espera alguma resposta, a recusa em se dar uma (Naccarato, 2020, p. 82).

Matos (2009) revela que as lógicas de mercado se interessam pelo “tempo mental disponível” em seus consumidores. Para a autora, isso coopta não só a atenção do indivíduo, mas também sua capacidade de concentração, tornando-a mercadoria. É interessante notar que as experiências comentadas anteriormente permitiram que as

peças pensassem ativamente o que ouviam. Assim, pode-se atribuir à peça discutida um caráter e resistência contra esse comércio da atenção. Em plano de negócios, realmente, “o silêncio inesperado não é bem-vindo”. A partir da filosofia agambeniana, Naccarato (2020) elabora que apenas desamparada do que é esperado é que a plateia é capaz de encontrar a política; A verdadeira política não se faz pela participação, ela é “[...] *disruptiva*; seus elementos já não estão mais em relação uns com os outros, nem mesmo em uma relação cooperativa: eles estão em rota de colisão, fazendo emergir de seus choques configurações impensáveis do ponto de vista das relações que mantinham antes entre si” (Naccarato, 2020, p. 84-85). Sob essa perspectiva, ao conter, em sua própria forma e conteúdo a possibilidade de ruptura, “a música *silenciosa* é uma música *barulhenta*, mas não *sonora* e nem *ruidosa*” (Naccarato, 2020, p. 84-85).

Para Pritchett (2009), a experiência com o silêncio é individual e não pode ser forçada por vias externas. Portanto, assistir *4'33"* não é suficiente por si só, temos que enfrentar “[...] o silêncio nós mesmos, assim como Cage fez nas décadas de 1940 e 1950, ou pelo menos simplesmente percebê-lo quando ele aparecer. O papel mais útil para *4'33"* é inspirar o silêncio” (Pritchett, 2009, parágrafo 45, tradução dos autores).

Isso posto, embora *4'33"* explore o silêncio, não é silenciosa. Essa discussão remete à polissemia da palavra silêncio, que pode ter diferentes sentidos. É compreensível que, quando uma pessoa acampa em uma floresta e declara ser um silêncio agradável, não há uma ausência de sons, mas sim uma ausência de determinados sons. Aqueles que causam estresse e incômodo invariavelmente remetem aos grandes centros urbanos, estruturas fundamentais à lógica capitalista: um mar de carros congestionados, propagandas, aglomeração de pessoas e, como desenvolvido por Matos (2009), o próprio estado de espírito em que a atenção e a capacidade de atenção não mais pertencem totalmente ao indivíduo.

Às vistas do desenvolvimento realizado até aqui neste artigo, *4'33"* pode ser entendido como o movimento contrário a uma escuta passiva do cotidiano, conduzindo a uma percepção ativa do silêncio. Dessa maneira, a peça e a sua respectiva performance se constituem como um gesto, uma postura que se deriva da relação entre compositor, intérprete e público contra uma percepção que se deixe levar. A obra exige escuta ativa e

reflexão sobre os processos que a permeiam e a justificam, convida para a formação de um outro olhar.

Considerações finais

Até aqui, o presente artigo realizou um percurso para ressignificar som e silêncio, compreender a ideia de gesto e de relacionar esses elementos para a compreensão de que *4'33"* se caracteriza como gesto. No caminho, nota-se não existir um silêncio absoluto e que a ideia de silêncio se relaciona diretamente apenas à percepção e à escuta. As experiências de John Cage na câmara anecoica, a ideia de uma tela sobre uma tela, todas essas propostas remetem a uma arte de nada.

No tocante ao gesto, tentou-se desvinculá-lo da ideia de movimento corpóreo. Embora esse possa ser também entendido como gesto, nem todo movimento do corpo o é nem todo gesto necessita de um movimento do corpo (já que ficar parado diante de um perigo pode ser um gesto). Nesse sentido, pautado em Agamben (2018), a ideia de gesto caracterizou-se como ato ou (im)postura, já que surge e se manifesta na sociedade, podendo exprimir uma postura de luta ou de resistência enquanto ato político e estético, aspectos constituintes de uma formação que se faça para a resistência.

4'33" enquanto peça musical foi destacada por desconstruir conceitos e expectativas fortemente enraizadas na música ocidental, tomando a duração enquanto uma moldura para a tomada de consciência para a exploração dos silêncios e os sons do cotidiano que os constituem, o que reflete politicamente enquanto a própria constituição formal da música. A exploração de um silêncio enquanto uma negação da harmonia e da tradição musical faz-se permanentemente desconfortável e, por tal razão, uma possibilidade para o diferente.

Diante dessa construção, foi inevitável a reflexão de que *4'33"* pode se caracterizar como gesto dado sua dimensão estética e política. Essa compreensão se justifica pela discussão e contemporaneidade de Agamben (2018), que possibilita uma atualização à leitura da obra. Ao provocar a expectativa e a atenção para o que acontece no cotidiano, a peça caracteriza-se como desvio, levando a uma escuta ativa que permite uma maior consciência de onde se está e resiste, no que pode, ao ambiente no seu entorno. A obra

teria outro sentido caso fosse realizada em outra organização social que não a capitalista. Compreender tais interrelações entre obra e sociedade constituem uma formação diferenciada, no sentido de promover apreensões que vão para além do que é imediato. A autorreflexão sobre a arte é uma possibilidade para uma educação que critique e tensione a si mesma e ao social que a cerca.

O presente trabalho visa a contribuir para uma valorização de *4'33"* como manifestação cultural de resistência pautando-se no conceito de gesto desenvolvido por Agamben (2018). Sua vasta colaboração enquanto música permitiu repensar questões sobre a música, o silêncio e o nada, além de propiciar experiências únicas ao público que se permite entregar à proposta. Enquanto deslocamento, *4'33"* rompeu os modelos tradicionais que determinavam a relação entre música e silêncio.

Referências

AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. Por uma ontologia e uma política do gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Cadernos de leitura**, [s.l.], n. 76, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2023.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobre modernidade. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Graus, 2005.

AUNER, J. *Music in the Twentieth and Twentieth-First Centuries*. New York: Norton, 2013.

BARRAUD, H. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução de Maria Lúcia de Moraes Machado. São Paulo: Perspectiva S.A., 1997.

BERLINER PHILHARMONIKER. **John Cage: 4'33"** / Petrenko· Berliner Philharmoniker. YouTube, 3 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU>. Acesso em: 9 abr. 2023.

CAGE, J. **Silence**. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.

COSTA, R. A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 19, 2009, p. 83-90.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GAGLIARDO, V. Aspectos vanguardistas na música de John Cage. **História e Cultura**, Franca, v. 2, n. 1, p. 120-131, 2013.

GALARD, J. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2008.

JOEL HOCHBERG. **Audience Reactions to 4'33"**. YouTube, 19 dez. 2010 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8lXRusTpY4>. Acesso em: 9 abr. 2023.

JOEL HOCHBERG. **John Cage's 4'33"**. YouTube, 15 dez. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. Acesso em: 9 abr. 2023.

K2Orch. **4'33" John Cage (Orchestra with Soloist, K2Orch, Live) / 4分33秒ジョン・ケージけつおけ!**. YouTube, 30 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udlmy8>. Acesso em: 9 abr. 2023.

MATOS, O. Universalidade, civilização e incivildades contemporâneas. *In*: MATOS, O. **Contemporaneidades**. São Paulo: Lazuli, 2009. p. 126-147.

NACCARATO, P. O silêncio e a fúria: leitura da peça 4'33'', de John Cage através da filosofia de Agamben (ou talvez o contrário). *In*: **Argumento**, Salvador, n. 16, p. 69 - 89, novembro. 2020

PARA HERDEIROS DE JOHN CAGE, SILÊNCIO É PLÁGIO. **Estadão**, 24 jun. 2002. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/para-herdeiros-de-john-cage-silencio-e-plagio/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

PEREIRA, C. O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo. *In*: Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/4682>. Acesso em: 16 jun. 2024.

PRITCHETT, J. What silence taught John Cage: The story of 4' 33". **The piano in my life**, 2009. Disponível em: <https://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

SILENT 'COMPOSITION' PLAGIARISM CHARGE SETTLED. **The Sidney Morning Herald**, 24set. 2002. Disponível em: <https://www.smh.com.au/entertainment/music/silent-composition-plagiarism-charge-settled-20020924-gdfnvs.html>. Acesso em: 11 abr. 2023.

THE JOHN CAGE COLLECTION: blogging the american composer. **John Cage's score to 4'33"**. 2016. Disponível em:

<https://johncagecollection.wordpress.com/2016/02/04/a-hologram-of-john-cage-performing-433/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

VARTANIAN, H. **The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)”** (1952/1953). 2012. Disponível em: <https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

ZAGONEL, B. Descobrindo a música contemporânea. *In*: Lamas, Nadja de Carvalho (org). **Arte contemporânea em questão**. Joinville: Univille; Instituto Schwanke, 2007.