

# 4'33": Do silêncio à experiência do virtual ou a escuta ativa na música e na arquitetura

Leonardo Izoton Braga<sup>1</sup>

## Resumo

Este trabalho é um experimento teórico-ficcional que visa pensar a obra 4'33" de John Cage e seu silêncio povoado como meditação fortuita para a arquitetura, acolhendo as reflexões à respeito das pequenas percepções e do virtual - formuladas por Gilles Deleuze -, em busca de apontar a necessidade de uma criação não centrada no autor. Palavras-chave: silêncio, experiência do virtual, arquitetura.

## Abstract

This work is a theoretical-ficcional experiment, which aims to think the work 4'33" of John Cage and his populous silence as fortuitous meditation for architecture, it's sheltering the reflections about the little perceptions and the virtual - formulated by Gilles Deleuze -, in order to think about a non-author centered creation.

Keywords: silence, experience of virtual, architecture.

1952. Estados Unidos. Woodstock. Maverich Concert Hall.

*Aconchegante ambiente de apresentação. Construção em estrutura de madeira robusta, cobertura curva, bancos horizontais nas áreas interna e externa, rodeado por uma pequena mata. Palco frontal, tablado de madeira e piano. Do interior é possível ver algumas emanações do exterior, que atravessam por uma série de janelas frontais.*

*Este local é o palco da apresentação de 4'33", uma peça escrita por John Cage, em 3 atos, produzida para quaisquer instrumentos ou conjuntos, que, nesta noite, é interpretada no piano por David Tudor.*

*A plateia começa a chegar. Vão tomando seus lugares. Sentam-se e aguardam a entrada do intérprete. David Tudor entra. Aplausos. Senta-se ao piano. A apresentação vai começar. Abre a partitura.*

*Inicia o primeiro movimento, liga o cronômetro e fecha o piano.*

*30". Fim do movimento. Desliga o cronômetro e abre o piano. Inicia o próximo movimento, liga o cronômetro. Fecha o piano.*

*2'23". Fim do movimento. Desliga o cronômetro e abre o piano. Inicia o último movimento, liga o cronômetro. Fecha o piano.*

*1'40". Fim do movimento. Desliga o cronômetro. Abre o piano. Fim da apresentação<sup>2</sup>. O pianista levanta-se e sai. Gritos, perguntas, reclamações.*

## 1

Em meio a execução da peça, a plateia se entreolha atônita. Como uma peça musical apresenta o silêncio? A ausência da ação esperada do intérprete, a ausência dos sons intencionais, provoca o incômodo e uma infinidade de efeitos, mais ou menos perceptíveis, na plateia. Alguns resmungam, cochicham, balançam a cabeça, outros riem, tosse, gesticulam, começam a ouvir os sons ao redor. O vento sopra. A cada ato de silêncio, amplia-se a dúvida e o mal estar. A duração dos atos parece durar eternidade. Nesta sensação de dilatação do tempo, sons banais vão sendo incorporados à atmosfera instaurada pelo silêncio. A plateia começa a se ouvir, a ouvir os sons que produz, os barulhos das pessoas ao seu redor, o leve ranger da estrutura de madeira, o soprar dos ventos, o trepidar das árvores, os estalos de seus corpos, as queixas... A chuva começa a cair. Os sons são margeados pelo clique do cronômetro, o fechamento e a abertura do piano.

No silêncio da peça, a presença do som se apresenta. Os espectadores participam da

<sup>2</sup> Nos três movimentos o intérprete segue a partitura, que diz *Tacet* (em silêncio/não toque nada). Cada movimento é mediado pelo gesto de início, com fechamento do piano, assim como o fim, com sua abertura. São três movimentos no qual o intérprete não toca, apenas observa com atenção a passagem do tempo de cada movimento, se atentando para seu início e fim. Neste tempo, o intérprete permanece sentado e imóvel.

<sup>1</sup> Arquiteto Urbanista (UFES), mestre em psicologia (UFF) e doutorando em Arquitetura e Urbanismo (UFMG). E-mail: leo.izoton@gmail.com

obra. O espaço faz-se presente na obra. Espectadores, o espaço, o exterior performam junto ao pianista, que, em seu silêncio, abre o tempo e a atenção para o acolhimento da manifestação destes sons. Cada ato é invadido por estes estranhos e diferentes sons, barulhos e ruídos. A necessidade de uma estranha escuta apresenta-se ao presentes, que não parecem muito amistosos. Exige-se uma escuta do acaso, contingente aos acontecimentos, que não dizem muitas coisas, mas continuam a dizer algo.

Cada um ouve o que pode. O fim da apresentação segue após uma longa espera. Após o experimento: gritos, perguntas e reclamações. Uma infinidade de sons, todos produzem algum. No fim da peça, voltam para casa com a dúvida: ouviram ou não ouviram alguma coisa? Após a estranha performance (coletiva?), cada um segue com sua música. Levantam-se irritados, saem do salão e vão voltando para casa...

\*

O que seria a música senão uma composição entre sons e silêncios? E, deste modo, por que não pensar nas durações e intensidades do silêncio? Como se poderia compor com sons ao acaso? A peça 4'33" de John Cage não é uma resposta para estas perguntas, é um ato, um exercício, uma investigação e, também, uma outra pergunta.

Esta obra-silêncio é também uma obra-problema. O silêncio que se propõe, não se dá em absoluto. A ausência do som na peça é a busca de um grau-zero da música que, inversamente, ativa uma atenção intensiva da escuta. Talvez seja este um dos motivos do experimento-obra de Cage, pois nos lembra que: "na música, alguém está a falar, no silêncio, o som está a atuar"<sup>3</sup>. Tal esforço de acolhida da atuação do som, mais do que da emissão de falas, provenientes de centros determinados, parece impulsionar este trabalho. As emanações sonoras do acaso surgem da ausência de uma fala-musical, atuando polifonicamente como "sons não intencionais" (COELHO, 2010), na interação entre espaço e tempo. O silêncio traz o trânsito sonoro ao primeiro plano, apresenta os ruídos, as estranhezas e as diferenças, que constituem este plano movente.

Em suas sequências de silêncio, Cage desloca a centralidade da atenção à música, como composição de sons ordenados, ou ao intérprete, para outros centros de emanação sonora. Rompe o paradigma da série ordenada de notas, subordinadas a um autor e à performance do intérprete, propondo uma dinâmica impessoal, na qual as atuações diversas irrompem o silêncio. A ausência da música, presentifica e faz emergir um plano de inscrições sonoras. Ao invés de fornecer a forma do som, abre-se para suas manifestações informes. O ritmo, marcado pelos três atos, recolhe, dá consistência e enquadramento a estes sons. Espaço e espectadores participam da obra, dão vida e sentido ao que se passa.

A obra torna-se, deste modo, mais um exercício de produção conjunta e escuta ativa, do que a mera contemplação passiva do vazio. Uma estranha escuta, que torna a matéria informe e heterogênea dos sons, presenças latentes em nossas vidas que, mais ou menos audíveis, produzem efeitos sobre a nossa existência.

## 2

Um criança está sentada ao lado de sua mãe, na segunda fileira à direita, próxima ao palco. Não tem cinco anos e observa com atenção ao seu redor. Passa os olhos nas

<sup>3</sup> About silence. Entrevista com John Cage In <<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. (Acessado em 2017)

peças, em suas roupas, não via tanta gente desde velório de seu avô. Seu olhar atravessa o teatro, suas formas, os materiais, e segue vagando para suas janelas, reflexos e vultos. Ao perceber uma movimentação diferente no espaço, volta seus olhos para o palco. David Tudor segue em direção ao piano.

A apresentação começa. Os primeiros segundos de silêncio invadem o salão. Tensão, alguns olhares, os pés começam a bater no chão ansiosos, alguns tosse e respiram fundo. O barulho do vento aparece. A criança, já desatenta ao que acontecia no palco, caça esses barulhos. A peça segue. Alguns começam a comentar entre si, incomodados. A chuva cai sobre a cobertura. A criança, agitada, não quer ficar mais sentada, quer ver o que está acontecendo, seguir os sons, mas a mãe a segura forte pelo braço e diz para ficar quieta, em silêncio, apesar de estar visivelmente estressada com a estranheza da peça sem música. A peça segue. Não é mais o silêncio que invade o salão, são os barulhos que o tomam. O teatro, incomodado, rompe qualquer silêncio. A peça acaba. As pessoas se levantam, começam a gritar, já não conseguem se conter. A criança, em meio a este clima de ebulição, também não se contém. Enquanto a mãe reclama com as pessoas ao lado, ela salta do banco e corre em meio à plateia.

Passa por pessoas que vão, batem nas paredes, conversam alto e gesticulam vigorosamente. Não há palco para a criança olhar, seus ouvidos percorrem toda a textura sonora do teatro. O som dos pés batendo na madeira, bancos arrastando no chão, vozes de diversas tonalidades se misturando, os restos de sons que vem de fora. A criança alterna seus trajetos, ora percorre entre as pessoas, ora se põe externa aos pequenos grupos que se formam e reclamam. Ouve de dentro e de fora, quase ao mesmo tempo. Quando algum som a conquista, segue-o. Gosta de ouvir de onde ele vem, seja de uma coisa, uma pessoa ou um grupo. As vezes para, e fica tentando distinguir os sons que formam a grande massa sonora. A criança não ouve o silêncio da música, mas os sons que aparecem.

Num dado momento, perante toda aquela algazarra, começa a se assustar. Precisa reencontrar sua mãe. Começa a buscá-la entre aqueles tantos dentro do teatro. Num lance de atenção, começa a ouvir seu nome, sua mãe a chama em algum lugar. Segue entre os barulhos, determinada a achar de onde vem o chamado. Não acha. Parada, com lágrimas nos olhos, ouve seu nome ecoar, mas não sabe aonde está. Segue-o novamente, vai distinguindo, buscando a intensidade, tateando entre todos aqueles sons. Quando menos espera, está próxima à sua mãe, que a pega pelo braço e a abraça. Neste momento, o som do ambiente vai se evanesco e, junto ao corpo da mãe, ouve apenas a respiração e o coração batendo aceleradamente. Após tanto barulho, seguem juntas para casa.

\*

Para falar desta peça de John Cage, poderíamos partilhar uma de suas anedotas. Cage conta uma experiência, quando foi convidado para ir a uma câmara com isolamento de som:

Com efeito, por mais que tentemos, não conseguimos fazer o silêncio. Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado de 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 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 apud DURÃO, 2005)

O relato de Cage nos apresenta a permanência do som que, no isolamento mais hermético, continua a acontecer. Essa experiência com o silêncio nos mostra que seu interesse não é da ordem sobrenatural, mas opera na imanência da percepção, na materialidade e nos movimentos dos corpos e das coisas. Em sua obra 4'33" parece ampliar seu interesse para o que, na fotografia, é chamado de fora de campo. Ou seja, aquilo que está fora do enquadramento, mas é constitutivo daquilo que aparece. Cage abre o enquadramento musical, tornando-o suporte poroso a este fora de campo, e faz, dele mesmo, a matéria musical. Ao invés de, simplesmente, enquadrar, torna o silêncio, espaço de reverberação e intensificação dos sons produzidos não-intencionalmente. Esta atenção à escuta, aparentemente sem muito sentido, torna-se, em ressonância com o relato, um certo engajamento na apreensão daquilo que soa.

Esta atenção intensiva, poderia se aproximar da formulação de Leibniz citada por Deleuze, que chamou de pequenas percepções. Tal formulação, como esclarece José Gil (2005), contribui para pensar o infinitamente pequeno, em especial, no processo perceptivo dos objetos artísticos. Esta “dinâmica de percepções mínimas”, como apresenta Leibniz, tem três dimensões: a primeira, como nível trivial, das representações e das formas macroscópicas; a segunda, como o nível não trivial, em que as pequenas percepções descobrem as “relações dissimuladas que constituem o nexos das obras”, como movimentos, relações e composições com espaços, cores e tempos, que transformam as formas visíveis triviais; e, por fim, a coincidência entre a percepções triviais e não triviais, que não se dá mais em sua dimensão cognitiva ou unicamente sensorial, mas como percepção de forças (GIL, 2005).

Leibniz caracteriza as pequenas percepções pela ausência de consciência de si, são inconscientes, microscópicas e não se deixam distinguir, pois são percebidas: “confusamente em suas partes e claramente em seu conjunto” (Idem). Como por exemplo, o barulho do moinho que, ao ser ouvido repetidas vezes, deixa de ser ouvido, ou como os barulhos das ondas do mar, dos quais já não conseguimos mais ouvir o som as pequenas ondas, mas apenas que as grandes ondas que quebram na praia. As pequenas percepções são os componentes, as percepções infinitesimais que formam as macropercepções. Além disso, as pequenas percepções também garantem a comunicação entre as macropercepções, a passagem entre percepções, atuando como “percepções intersticiais”, visto que são suas componentes. Logo, as pequenas percepções são imperceptíveis (infinitesimais) e “recobrem as descontinuidades entre percepções” (Idem).

Num segundo movimento, Gil amplia o sentido das pequenas percepções, não as subordinando mais apenas a uma noção de escala, mas as afirmando como “diferença interna” (Idem) que surge das próprias formas. O filósofo exemplifica com a palavra que, em suas entonações, suas enunciações e seus sons, produz pequenas percepções do silêncio, um “contorno do silêncio” (Idem). Portanto, entre o dito, o escrito ou escutado, sempre há silêncios, variações lacunares.

Essa quase forma produzida pelas pequenas percepções é o que dá “forma a uma ausência”. Essas “quase formas”, são forças (possuem intensidade e direção) que produzem a tensão entre corpos vizinhos, compondo atmosferas, ou seja, espaços entre forças, aquilo que “desenha a forma das forças” (Idem). Estas atmosferas têm consistência e afetam os corpos, é por elas que o corpo sente estas forças, é o “meio que impregna imediatamente os corpos, quebrando a barreira que separa interior e exterior” (Idem). Logo, é pelas pequenas percepções que se esboça a atmosfera, produzindo a interação intensiva – como, por exemplo, entre um quadro e o espectador

– que, para além de uma apreensão das formas, promove uma “osmose estética” (Idem), uma comunicação, uma transferência.

Esta “área de circulação das forças” (Idem) parece ser a zona onde se instala o trabalho de Cage. É uma espécie de esforço para apreensão atmosférica, das forças que emanam do espaço-tempo no qual se passa a peça. 4'33" é um elogio às pequenas percepções, pois apoia-se neste “contorno do silêncio”, numa percepção não trivial, que propõe a vivência de uma duração. Para além do desejo de voltar a ouvir o moinho que não ouvimos mais, de perceber o leve brado das pequenas ondas, de poder ouvir o som grave do sangue à circular no corpo, ou o som agudo do sistema nervoso, parece necessário nos atentar e perceber as leves variações, as sutis diferenças que compõem cada um desses sons, em suas singularidades. Assim, produzindo instantes de diferenciação na percepção do mundo. Cage nos coloca justamente este problema, o problema de ouvirmos à nossa volta, o que se passa, a nós mesmos. Um problema difícil de suportar nos dias de hoje. Após sua experiência inquietante na câmara anecóica, partilha seu assombro e seu abalo, pois, ao perceber que há muito mais sons sobre o céu e a terra do que aqueles que ouvimos ou nos abrimos à escuta, percebe que há muito o que se escutar e se aprender com estes sons, com este silêncio povoado.

### 3

“Não lembro muito bem daqueles tempos, mas lembro bem do que aconteceu naquela noite.” Conta um senhor, que na época tinha seus vinte e poucos anos.

“Lembro de quando fui ao *Maverich Concert Hall*, ver a peça do John Cage, interpretada pelo David Tudor... Na época não o conhecia bem, mas gostava do que já tinha escutado dele.

Entrei no teatro, era um lugar bonito, nunca tinha ido. Estava cheio. Era um recital de piano. Sentei na primeira fileira à esquerda. Sempre gostei de música, piano mais ainda. Estava cheio de expectativas. – Se eu fechar os olhos, quase consigo ver o David Tudor entrando no *Concert Hall*. É estranho, porque foi há tanto tempo, e ainda sinto como se fosse agora. Foi algo que me marcou.

Bem, como ia dizendo, estava cheio, já estava sentado e o Tudor entrou em cena. Subiu no palco e foi direto ao piano. Sentou-se, abriu a partitura e, sem dizer porque, ligou o cronômetro e fechou o piano. Não tocou nada. Achei aquilo engraçado (risos). Mas fiquei atento, enquanto as pessoas se entreolhavam, lembro de me focar no que desejava... estava ali para ouvir, não é? Fiquei atento aos sons. Ouvia alguns movimentos de perto que faziam barulho, até encontrar o som do vento que soprava forte lá fora. Me concentrei nisso. Não me pergunte porque (sorriso).

O primeiro ato acabou e logo iniciou o segundo. Os mesmos movimentos. Ainda me recordo da cara das pessoas. Mas eu segui o meu desejo, sempre gostei de música. Ao mesmo tempo que queria entender o que estava acontecendo, fiquei atento aos sons, que artifícios eles estavam usando? – Lembro de ter lido algo sobre o John Cage e o silêncio... – Como dizia, continuei atento, a chuva começou a cair, dava para ouvir lá de dentro. Além disso, no segundo ato as pessoas começaram a murmurar, fiquei até incomodado. Mas era isso, chuva e murmúrios. Era o que se ouvia. Era o que estava acontecendo, não é?

Pois então, o Tudor finalizou o segundo ato. O público estava visivelmente irritado. Mas, logo em seguida, iniciou o terceiro ato. Foi neste momento, no terceiro ato, que

todo mundo começou a fazer barulho. As pessoas conversavam, alguns ensaiavam umas vaias, outros levantaram. – Não me lembro de ter visto isto em outro momento de minha vida, e olha que sou velho, hein!? – É isso, eu continuei escutando, aquilo estava maravilhoso, o vento, a chuva e os murmúrios, aquela algazarra... Recordo de ficar olhando para o Tudor, que já estava suando e tremendo à essa altura, e rir de alegria daquela peça louca que ele apresentava.

Depois disso vocês já sabem, terminou com vaias, gritos e perguntas. O Tudor foi até bem esperto, terminou e foi embora. Porque surgiu um pessoal meio violento lá, que não entendeu nada, e queria bater nele. (...) Sabe, vou te dizer que também não entendi muito não, mas isso me marcou. Hoje ainda, se eu fechar os olhos, consigo ouvir alguns daqueles sons.

Apesar de não entender o porquê daquela maldita peça sem música, eu aprendi um pouco sobre a música. Foi depois... cheguei a ler umas críticas... entendi um pouco mais. Mas não era só aquilo, você entende? O que quero dizer é que, apesar da crítica confirmar minhas intuições, o que eu vivi naquela noite não pode ser simplificado daquela maneira, sabe? Eu lembro daquilo até hoje... Esse episódio, que ocorreu há mais de sessenta anos, mudou minha forma de ver, digo, de escutar o mundo.

De vez em quando, me pego ouvindo a música-mundo. E, quem diria, eu aprendi que podia ouvir isso naquela noite. Que loucura... Eu não canso de contar essa história... É interessante né?”

\*

Gilles Deleuze, desviando da metafísica clássica, nos fala da existência de um campo de multiplicidades e singularidades que retroalimenta a produção de realidades. Ao invés de buscar um fundamento universal que legitime e fundamente toda a cadeia, de forma hierárquica e ordenada, nos apresenta um manancial múltiplo, no qual surgem as diferenças, um plano de gêneses heterogêneas, regido por forças intensiva em construção, desconstrução e reconstrução. Este plano da invenção, ou ainda, como diz Pierre Levy (1996), um “campo problemático”, é o que Deleuze (1996) chama de virtual.

O virtual “é a insistência do que não é dado” (ZOURABICHVILI, 2004), o efêmero que se conserva enquanto tal. Como lembra Deleuze, o “virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual” (LEVY, 1996). Enquanto o atual é aquilo que é dado, o cristalizado, a individualidade construída, o virtual é a diferença, a força de criação e metamorfose que não se esgota. O virtual distingue-se dos possíveis, uma vez que os possíveis são uma série ordenada de possibilidades previamente conhecidas, que podem ser utilizadas, como a variedade de respostas para uma mesma pergunta. Diferentemente, o virtual se dá enquanto plano do não previsível, como criação imprevista, que ao mesmo tempo responde e produz problemas, uma vez que sua composição não foi sequer pensada em determinado arranjo.

Neste sentido, “não há objeto puramente atual” (DELEUZE, 1996), mas o atual está sempre rodeado e permeado de virtualidades, como seu duplo constitutivo. O que nos leva a pensar, em última instância, que não existe um real, ou seja, a realidade reconhecida como um todo, mas realidades incompletas e abertas à atualizações. São, justamente, pelas atualizações que se produzem as singularidades, na “criação, invenção de forças a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LEVY, 1996). Em suma, a atualização traz a força da multiplicidade para a produção das realidades.

A atenção da escuta no trabalho de Cage volta-se ao virtual. Uma escuta tátil que faz do ouvinte um co-produtor da peça. Recusando a música *prêt-à-porter*, planejada, tal como estamos habituados, Cage questiona o automatismo da audição. Pensa a produção musical para além do plano individual, que reconhece na forma música o espírito do compositor ou do intérprete. Torcendo o reconhecimento da música, como resposta ao desejo de escuta, faz do desejo de escuta o motor da produção musical, a força inventiva que pode produzir outras músicas. Cage se interessa por uma espécie de experiência do virtual, ou seja, um trabalho inventivo da escuta que compõe com estes sons não-intencionais, estas músicas porvir. Torna a não-música, música, e atualiza suas formas de se pensar e produzir.

A peça-silêncio é um plano aberto, potencial, que só funciona quando é agido. 4’33” torna-se um novo problema, como a fonte de Duchamp. Ao lançar o urinol no museu, Duchamp nos indaga o que é arte e transtorna todo um movimento de certezas e verdades quanto ao significado da arte. A noção de *readymade*, como o uso daquilo que já está pronto, recoloca o artista, pensado como criador absoluto, tornando-o um compositor inventivo com a matéria precária disponível. Cage atualiza o gesto duchampiano, nos perguntando menos o que é a música e mais o que pode a música, negando a ordem da música planejada, mostrando o silêncio como um caminho de acesso e trabalho na produção de uma escuta ativa, nos tornando compositores em potencial, não para o sucesso, mas para a vida e seus modos de usar.

Cage, Duchamp e Deleuze nos perturbam com a potência de invenção, esta força intensiva que torna qualquer real incompleto, precário e aberto à atualização. Suas linhas de metamorfose só podem ser tecidas em ato, como apostas de que é possível viver além das amarras do ser, ouvir para além da música acabada e criar com tudo que nos circula e que nos constrói.

#### 4

Entra no palco e segue em direção ao piano. Se assenta, volta seu olhar para a plateia, sorri, e o retorna para o piano. Abre a partitura e lê *Tacet*. Liga o cronômetro e fecha o piano. Em silêncio, fica atento ao cronômetro, mas não consegue evitar o ambiente de tensão que se forma. Ouve os pés batendo no chão, resmungos, cochichos, tossidas, risadas, respirações fundas, notas de uma atmosfera densa em suas primeiras manifestações. Ouve o barulho do vento lá fora. Olha fixamente para o passar dos segundos. Ao fim, desliga o cronômetro e abre o piano.

Suando, começa o segundo ato. Fecha o piano e liga o cronômetro. Segue em silêncio, mas consegue ouvir seu coração começar a acelerar, sente o seu pulsar no pescoço, perto do ouvido. Uma leve chuva cai sobre o teatro. Os murmúrios aumentam a intensidade, as pessoas já conversam entre si, batucam nos bancos e o som ecoa pelo teatro. Do palco, consegue ouvir algumas de suas falas. Especulações, descontentamentos, ofensas, que misturam-se ao seu coração acelerado, ao som do vento, da chuva e das árvores lá fora. Mas não desvia do cronômetro, sustenta-se imóvel. É o fim do segundo ato e, novamente, desliga o cronômetro e abre o piano.

Um pouco trêmulo, segue a peça. Terceiro ato, liga o cronômetro e fecha o piano. Poucos segundos, os bancos começam a serem arrastados, as pessoas se negam a ficarem paradas vendo o espetáculo sem música. O volume sonoro se intensifica, alguns levantam-se, gritam, vaiam, outros seguem sentados, conversando, uns vão indo embora. O vento segue soprando, o coração bate, passos em volta. Sons de carros? Não sei. Uma atmosfera viva e ativa. Música? Sentado ao piano, conta mentalmente, quase sussurrando, os últimos segundos da peça. Num movimento,

desliga o cronômetro e abre o piano. Fim do espetáculo. As pessoas gritam, perguntam e vão. Levanta-se e sai.

O intérprete vai embora, invadido por todos aqueles sons. Se pergunta se fez alguma coisa. Sabe que ouviu muita coisa. Ainda não entende o que foi, mas tem a certeza que o silêncio tem um potencial sonoro incrível. A cada passo, recorda-se dos sons dispersos que ouvira aquela noite. Um repertório que não sabe muito bem de onde vem, mas que aconteceu. Em alguns momentos se sente plateia desses sons quaisquer que se inscreveram naquela noite em seu corpo. Sons não intencionais que produziam um outro regime de escuta.

\*

A peça de Cage é uma superfície movente de composições heterogêneas. Este movimento desmonta o ser da música e abre-se ao devir-música. Tal operação salta daquilo que é música para aquilo que se pode *musicar*, tornar-se música, ou conectar e produzir: ...e música e música e música e... (DELEUZE & GUATTARI, 1995) Faz a passagem da lógica do sujeito e sua gramática, para uma pragmática do verbo e suas conexões. Uma aposta na renovação viva da música enquanto potência. Nesse sentido, podemos pensar o impacto deste *modus operandi* em outros campos e seus possíveis desdobramentos.

Uma ressonância que nos interessa é com o campo da arquitetura. Se Cage propõe a produção da música pelo silêncio, na participação de sons não intencionais, pela escuta ativa e invenção compositiva, o que seria isso desdobrado no campo arquitetônico? Talvez a mera troca do compositor pelo arquiteto, da música pelo projeto, dos sons pelos desenhos e informações, do silêncio pelo vazio, não seja uma operação tão simples.

Primeiramente, poderíamos lembrar da afirmação de Goethe: “A arquitetura é música petrificada.” O que já complexifica bastante a questão. Pois, levando ao pé da letra a afirmação poética goethiana, para além da materialidade flexível, deformável e ressoante do som, a arquitetura é sua versão petrificada. Sua tectônica se funda sobre a rigidez da estrutura, fazendo com que algumas composições, simplesmente, não se sustentem em pé ou deem suporte necessário ao habitar. O que não quer dizer que não haja espaço para o silêncio, nem para os sons não-intencionais, muito menos para a escuta ativa, mas é necessário pensar na apreensão destes componentes em seu processo produtivo.

Ainda nos baseando na metáfora goethiana, poderíamos pensar em dois momentos importantes da produção em arquitetura: em primeiro lugar, o processo de concepção e produção; em segundo, a flexibilidade de sua forma e suas aberturas à apropriação. Em termos gerais, a composição e a porosidade. Se retomarmos a peça cageana, poderíamos pensar a eterna abertura destes processos no tempo, sendo o próprio silêncio, o vazio em arquitetura, em todo seu potencial de uso e ocupação. Porém, como há um certo grau de fechamento, ou de petrificação, em arquitetura, faz-se necessário pensar como manter graus maiores ou menores de vazios, garantindo, senão o seu potencial, ao menos uma maior gama de possíveis.

A concepção e produção alinham-se ao ritmo proposto por Cage e seus momentos de silêncio. De saída, o desdobramento de seu modo de agir já desmonta a hierarquia do modelo clássico em arquitetura. Retirando a função criativa ou projetiva do arquiteto e a pulverizando nos atores envolvidos na cena, e em seu extra campo, exige a incorporação de seus usuários, ambiente de implantação, vizinhança, materiais, culturas-naturezas, e tantos outros componentes, no tensionamento de seu processo produtivo. O silêncio

rebatido no vazio do espaço, aponta para uma abordagem ecológica, menos em sentido estritamente ambientalista, e mais próxima daquilo que Guattari definiu como ecosofia, que incorpora as dimensões mentais, sociais e ambientais transversalmente:

Essa nova lógica ecosófica, volto a sublinhar, se aparenta à do artista que pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras. Um provérbio pretende que ‘a exceção confirma a regra’, mas ela pode muito bem dobrá-la ou recriá-la. (GUATTARI, 1990)

A duração do silêncio e sua escuta ativa, tem de levar em conta as emanações sonoras do território, a intrusão dos “detalhes acidentais”, dando ressonância aos sons não intencionais de humanos e não humanos. Fatalmente, teremos que nos confrontar com o barulho das águas, a qualidade da terra, a força dos ventos e assim por diante. Do mesmo modo, os desejos dos usuários, as inquietudes do arquiteto, as demandas socioespaciais locais... O silêncio, o vazio do espaço, torna-se superfície de deslizamento, tato e escuta. A percepção intensiva musical é ferramenta fundamental nesta partilha, para transmitir, negociar, remodelar e compor estas forças antes que elas se petrifiquem. Portanto o processo produtivo deve apresentar-se como uma superfície movente de composições heterogêneas.

Quando o compositor e o intérprete abdicam de seu posto de enunciação heterônoma da música e lançam a questão do que poderia ser música, tornam este local apropriável, sem que ele desapareça. Poderia ser dito que a música não existe, pois tudo poderia ser música, mas não é este o caminho. O que se diz, é que há algo que dizemos música e isso tem uma potência infinita, que gostaríamos de experimentar e produzir com este potencial. Em arquitetura, os termos deveriam estar nessa ressonância, primeiramente, admitindo que é algo que existe e que é importante, mas que não se sabe o que ela pode tornar-se, retirando-se da posição de detentores do saber, seguindo com a dúvida que nos é comum e mais interessados no que é necessário se exercer. Deste modo, os períodos de silêncio, tornam-se interfaces, para que este algo em que se aposta como arquitetura, se exerça. Nesse momento, vão se construindo conexões entre os sons que se apresentam, de forma a, conjuntamente, produzir esculturas musicais, com todos estes componentes do espaço-tempo onde o encontro acontece, de modo a, aos poucos, ir ganhando consistência, se petrificando.

É provável que neste instante resida a questão crucial da arquitetura. Uma vez composta, mesmo coletivamente, polifonicamente e incorporando o acaso, a arquitetura se petrifica. Nesse segundo momento, resta ao uso e à busca de zonas vazias, as formas de inventar os modos de se ocupar. Contudo, uma vez vivida sua produção como uma experiência virtual, que se conecta à duração do silêncio e à escuta ativa do território, a arquitetura presta-se a uma tarefa mais urgente, a tarefa de pensar a si mesma.

A experiência do virtual expressa pela escuta ativa que propõe Cage, anuncia-se como tarefa na contemporaneidade. Quando o silêncio da contemporaneidade não é mais o suscitado pela obra de Cage, mas o próprio silêncio da falta de sentido no mundo contemporâneo, da desvitalização da vida, da sensação de ausência de forças revolucionárias e da dificuldade de ação política conjunta, seu trabalho mostra-se uma meditação fortuita, apostando na virtualidade dos sons do mundo para a criação de outras músicas, de outras arquiteturas, o que só pode ser feito por uma escuta ativa, guiada por uma força ética, que dê passagem às matérias de expressão sonoras em composições, como processos de invenção de si e de mundos. Algo que vai em direção ao conselho de Jean-Luc Nancy:

Criar um mundo?

Sim, mas sem fixar valores. Seria um mundo que poderia compreender que a ausência de valores é em si mesma um valor. Trata-se de se referir ao vazio, ao nada, como quiser, remetendo à morte, mas de maneira positiva. Não se lançando à morte, pelo gosto da destruição, mas enfrentando o insuportável da morte, o que nossa civilização já não consegue fazer mais. Se alguém vive no terror perpétuo de sua morte, essa pessoa se torna louca, doente. Mas, se alguém vive no esquecimento total da morte, não quer pensar de modo nenhum nela, essa pessoa se torna um idiota. Poderíamos chamar essa criação de um mundo de criação “ex nihilo”, pois não há mais mundo nem deus e, de uma certa maneira, não há nem mesmo o homem. Há uma espécie de vazio. Será que em vez de preencher esse vazio com velhas coisas, velhos deuses e velhos valores, não poderíamos agarrar o vazio e refazer algo a partir daí mesmo? Eu creio que é isso que deverá ser feito, do contrário será a catástrofe universal. (NANCY, 2002)

## 5

Uma senhora vem chegando atrasada ao *Maverich Concert Hall*. À cada passo, seus tamancos de madeira vão fazendo um barulho seco até chegar ao banco. Ao tomar assento na última fileira, percebe que já havia algo acontecendo. Ouve-se o vento soprando. O interprete estava ao piano, mas não havia música a ressoar do palco. Pergunta ao homem ao lado: “A peça já começou?”, o homem responde: “Aparentemente sim, já deveria ter começado, mas ele ainda não tocou nenhuma nota.” “Ainda bem.” Ela responde com um sorriso e diz que estava muito interessada em ouvir.

Termina o primeiro ato e inicia o segundo. Ela vira seu rosto para o lado, sugerindo que a peça deveria começar naquele instante. Nada. Após, mais ou menos um minuto do segundo ato, ela retorna a virar seu corpo para o lado e diz que algo estranho está acontecendo. A chuva cai. O homem diz que também não entende o silêncio, e se continuar assim, ele vai embora. Ela sorri novamente e diz: “Bem, pelo menos estamos conversando. Pior seria, estar incomodado sozinho.” Ele concorda balançando a cabeça. Mal começa o terceiro ato. Agora é ele que se vira para o lado e diz: “Esse cara tá brincando com a gente, né?”, solta uma risada presa, meio aguda. Segue dizendo que não vai ficar mais, vai sair e fumar um cigarro. “A senhora fuma?”, diz ele. “Sim.” Ela responde afirmativamente. Os dois levantam-se e vão seguindo para fora, fumar, enquanto sons não intencionais vão, cada vez mais, se ampliando.

Enquanto fumam, ouvem as pessoas gritarem, reclamarem, baterem, falarem, e assistem as primeiras pessoas começarem a ir embora irritadas, após o fim da peça. Segurando o cigarro entre os dedos, com expressão dissimulada e um clima de deboche ela pergunta ao homem: “Não queríamos música?” Gargalha.

Voltando para casa, a senhora abre a porta e tirando a roupa, dirige-se para o banheiro. Toma um banho, veste-se e, já em seu quarto, deita-se na cama para dormir. Deitada, em silêncio, ainda sente os barulhos que ressoavam na peça. Neste instante, se lembra do desejo de ouvir, da pergunta que fez antes de gargalhar e, relaxada, sorri.

## Referências bibliográficas

COELHO, João Marcos. *Estudo trata do silêncio musical*. Jornal Estadão, 10 de abril de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estudo-trata-do-silencio-musical,536319>>. Acessado em 2017.

DELEUZE, Gilles. *O atual e o virtual*. In ALLIEZ, Éric. Deleuze filosofia virtual. São Paulo, Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo, Ed. 34, 1995.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33"*. Revista Kriterion vol. 96, n. 112, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200023](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200023)>. Acessado em 2017.

GIL, José. *A pequenas percepções*. In LINS, Daniel (orgs). Razão Nômade. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005 .

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1990.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Editora 34, 1996.

NANCY, Jean-luc. *O mundo em negativo* (entrevista). Folha de São Paulo, Domingo, 08 de dezembro de 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0812200205.htm>>. Acessado em 2017.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004 .

Video:

About silence. *Entrevista com John Cage*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Acessado em 2017.