

Música e Modernidade: Arnold Schoenberg e John Cage em Conversações com a Modernidade de Bruno Latuor¹

Rhachel Martins²

1. Apresentação

Circunscrever a modernidade é um exercício complexo, pois o termo abrange diversas variantes e perpassa um longo período histórico, iniciado no século XVI. Com o intuito de compreender a modernidade dos séculos XVI ao XX, o filósofo Marshall Berman (1986), divide este período em três fases. A primeira fase corresponde do século XVI até o final do século XVIII, de acordo com o autor, nestes séculos, os sujeitos começam a vivenciar a vida moderna, mas não sabem ao certo descrever ou nomear os acontecimentos, eles “têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados” (1986, p. 16). A segunda fase inicia-se por volta de 1790, neste momento as pessoas passam a conviver com os impactos da modernização trazidos pela Revolução Francesa, ao mesmo tempo em que pensam e comportam-se em um mundo que ainda não é completamente moderno. “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização” (1986, p. 16). Na terceira fase, que compreende o século XX, o progresso e a revolução tecnológica envolve, praticamente, toda a cultura ocidental. Em contrapartida, a concepção de modernidade fragmenta a experiência humana, perdendo a habilidade de estruturar e dar sentido à vida.

A sistematização proposta por Berman, embora facilite visualizar as diversas modernidades, para a história, estabelecer estes recortes temporais limita a percepção dos fatos e acontecimentos. O objetivo de trazer o filósofo é elucidar os diversos significados que o termo abrange. Na perspectiva de Bruno Latuor, “A modernidade possui tantos sentidos quantos forem os pensadores ou jornalistas” (1994, p. 15). Neste sentido, este breve ensaio não tem a intenção de debruçar-se em circunscrever a modernidade, mas de explicitar um dos paradoxos moderno apontado por Latuor, com

¹ Ensaio apresentado como trabalho final à disciplina de Tópicos IV do PPG – Artes (UFC).

² Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestranda no PPG em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

o propósito de compreender que gramática evoca dois compositores da música erudita ocidental do século XX, o austríaco Arnold Schoenberg e o norte-americano John Cage (1912 – 1992). Com este intuito o texto é dividido em três seções, o primeiro tópico evidencia um dos paradoxos da constituição moderna na perspectiva de Latour (1994), o segundo trata de apresentar o encontro entre estes dois compositores, focando-se um pouco mais na trajetória de John Cage e, por fim, a terceira seção propõe diálogos entre o antropólogo Bruno Latour e os compositores Arnold Schoenberg e John Cage.

2. A modernidade e suas tensões

Como Nietzsche havia observado, os modernos tem a doença da história.

Bruno Latour

Em linhas gerais, as revoluções científico-tecnológicas, de fins do século XIX, provocaram a intensificação das atividades industriais e urbanas, o aperfeiçoamento das tecnologias de transporte e comunicação, como também a instauração de uma ordem burguesa e capitalista. O historiador brasileiro, Nicolau Sevcenko, enfatiza que na transição para o século XX, “o mundo já era praticamente tal como o conhecemos” (2001, p. 15). Mediante tais alterações na vida e nas interações sociais, na paisagem visual e nas sonoridades dos campos e das cidades, emerge nos modernos uma postura de apego e imersão no passado. De acordo com Bruno Latour,

(...) os modernos tem realmente a sensação de uma flecha irreversível do tempo, de uma capitalização, de um progresso. Mas como esta temporalidade é imposta a um regime temporal que corre de forma totalmente diversa, os sintomas de um desentendimento se multiplicam. Como Nietzsche havia observado, os modernos tem a doença da história. Querem guardar tudo, datar tudo, porque pensam ter rompido definitivamente com seu passado. Quanto mais revoluções eles acumulam, mais eles conservam; quanto mais capitalizam, mais colocam no museu. A destruição maníaca é paga simetricamente par uma conservação também maníaca. Os historiadores reconstituem o passado nos mínimos detalhes com um cuidado muito maior, pois este se perdeu para sempre. Estaremos realmente tão distantes de nosso passado quanto desejamos crer? Não, já que a temporalidade moderna não tem muito efeito sobre a passagem do tempo. O passado permanece, ao mesmo retorna. E esta ressurgência é incompreensível para os modernos. Tratam-na então como o retorno do que foi recalçado. Fazem dela um arcaísmo. "Se não tomarmos cuidado,

pensam eles, iremos voltar ao passado, iremos recair na idade das trevas." A reconstituição histórica e o arcaísmo são dois dos sintomas da incapacidade dos modernos de eliminar aquilo que eles devem, todavia, eliminar a fim de ter a impressão de que o tempo passa (1994, p. 68).

Assim, pode-se compreender que, ao mesmo tempo em que a constituição moderna prolifera os híbridos, através da intensificação contínua e acelerada das atividades tecnológicas, os modernos desejam guardar, datar e acumular tudo em museus. Como afirma o antropólogo, “Quanto mais revoluções eles acumulam, mais eles conversam”. Exemplificando esta afirmação, Jacques Le Goff comenta que no século XVIII há um aumento dos repositórios de arquivos e bibliotecas, assim como o alargamento do uso de dicionários e enciclopédias nas fábricas ou pelos artesões e eruditos. O historiador assinala que no início do século seguinte,

presencia-se um conjunto massivo de criações verbais: amnésie, introduzido em 1803 pela ciência médica, mnémonique (1800), mnémotechnie (1836) e mémorisation, criados em 1847 pelos pedagogos suíços, conjunto de termos que testemunha os progressos do ensino e da pedagogia; finalmente, aidemémoire que, em 1853, mostra que a vida cotidiana foi penetrada pela necessidade de memória. Finalmente, em 1907 o pedante mémoriser parece resumir a influência adquirida pela memória em expansão (LE GOFF, 1990, p. 386).

De modo análogo a estes movimentos, após acanhadas tentativas no século XVIII, os museus abertos ao público se multiplicam pela Europa, nas palavras de Le Goff, no século XIX, inicia a “era dos museus públicos e nacionais” (1990, p. 389).

Ressalta-se que neste mesmo período foram criados os conservatórios com o objetivo de preservar e conservar a literatura musical. Milan Kundera assinala que a música,

(...) até o século XIX, a sociedade vivia quase exclusivamente como a música de sua própria época. Esta não tinha contato vivo com o passado musical: mesmo que os músicos tivessem estudado (raramente) a música das épocas precedentes, não tinham o hábito de executá-la em público. É durante o século XIX que a música do passado começa a reviver ao lado da música contemporânea e a tomar progressivamente mais e mais espaço, a tal ponto que no século XX a relação entre o presente e o passado se inverte: escutamos a música de épocas antigas muito mais do que a música contemporânea que, hoje, acabou abandonando quase por completo as salas de concerto (1994, p. 55).

O poeta Charles Baudelaire também percebe este anacronismo nas artes plásticas. Do ponto de vista do poeta, “se lançarmos um olhar a nossas exposições de

quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga” (BAUDELAIRE, 1986, p. 24 - 25). Nesta fala, Baudelaire explicita que a maioria dos personagens representados pelos artistas seguia à moda da Idade Média, do Renascimento e do Oriente. O poeta não nega a importância dos antigos mestres, no entanto, sob o seu ponto de vista, o cerne do fazer artístico deveria estar na apreensão do tempo presente.

Em síntese, dentre as muitas percepções que se pode captar a partir do paradoxo evidenciado por Bruno Latour, pode-se intuir que transpondo este paradigma para o campo das artes, os sujeitos do século XIX, ao que parece, viviam em uma atmosfera de constante modernização, enquanto as artes retratavam as concepções, sentimentos e gestos de outra época. Como apreender o fazer musical do século XX? Como isto é vivenciado por Schoenberg e Cage? Como compreender John Cage a partir deste cenário?

3. “O século do avião merece sua própria música”

No limiar do século XIX para o século XX, de modo análogo as demais artes, a música erudita ocidental contemplou uma multiplicidade de tendências: impressionismo, expressionismo, futurismo, neoclassicismo, música concreta e eletroacústica são algumas destas correntes. Alguns compositores deste período reivindicavam uma música que estivesse em consonância com os temas da vida moderna. Dentre estes compositores, estava o francês Claude Debussy (1862 - 1918). Na compreensão de Debussy, “não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música” (1913, apud, GRIFFITHS, 2011, p. 97). Ao mesmo tempo em que o compositor francês reclamava uma música que correspondesse às demandas de seu tempo e experimentava novos coloridos na orquestração, abandonando a ortodoxia estrutural da obra e o sistema tonal, seus contemporâneos, na Alemanha e na Áustria, estavam comprometidos em prolongar o romantismo novecentista.

Arnold Schoenberg, apontado como responsável pela desintegração do

sistema tonal, foi um dos compositores interessados no romantismo. Nos anos 1899 a 1907, o compositor se dedicava em estudar o cromatismo de R. Wagner (1813 – 1883) e o estilo contrapontístico de J. Brahms (1833 – 1897). Por volta de 1908, ao musicar uma série de poemas de Stefan George (1868 – 1933), Schoenberg percebeu que a harmonia diatônica não evocava o espírito e as imagens dos poemas de George, assim o compositor inicia sua incursão na atonalidade.³ Suas melodias e harmonias eram fundamentadas na superposição de acordes de quarta e na combinação de acordes de seis sons.⁴

No entendimento de Griffiths (2011), Schoenberg não era um compositor de vanguarda. Sua incursão na atonalidade era uma consequência do imperativo histórico, das questões de seu tempo. O compositor tinha admiração pela tradição dos compositores austro-germânicos e anseios de continuar imerso nos modelos clássicos. Sobre suas experimentações com a atonalidade ele declara, “eu tinha a sensação de ter caído num oceano de água fervente (...) que não só queimava minha pele, mas queimava por dentro” (SCHOENBERG apud GRIFFITHS, 2011, p. 25). Neste contexto, entre os anos de 1920 - 1936, o compositor austríaco sente a necessidade de formalizar uma nova gramática musical.⁵ As ideias de Schoenberg foram bem aceitas entre seus alunos, sobretudo os austríacos Alban Berg (1885 – 1935) e Anton Webern (1883 – 1945). Juntos, os três formaram a Segunda Escola de Viena.

Em razão da Segunda Guerra Mundial, Schoenberg refugia-se nos Estados Unidos por volta dos anos de 1933. Nesta ida aos Estados Unidos, os caminhos de Schoenberg e John Cage se encontram. Nesta época, o compositor austríaco já havia amadurecido seu método composicional, o dodecafonismo, e era reconhecido com uma importante figura no âmbito musical. Assim, no ano seguinte, Cage viaja até a Califórnia para participar das aulas que Schoenberg ministrava em sua casa e na

³ “O termo atonal, no sentido em que é vulgarmente utilizado, designa a música não baseada nas relações melódicas e harmônicas gravitando em torno de um centro tonal que caracterizam a maior parte da música dos séculos XVIII e XIX” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 730).

⁴ Destaco que a incursão na atonalidade não foi exclusividade na Europa, nas Américas, os compositores Charles Ives (1874 – 1954), Carl Ruggles (1876 – 1971), Henry Cowell (1897 – 1965) e Julian Carrillo (1875 – 1965) buscavam nos intervalos menores de um semitom o rompimento com o sistema diatônico.

⁵ O sistema organizado por Schoenberg foi nomeado de dodecafonismo, tinha como princípio a não hierarquização dos sons. Na prática, as doze notas da escala cromática estariam presentes na peça com a mesma frequência. A sucessão das doze notas foi chamada de série. A partir da escolha da série, o compositor manipulava-a, transpondo-a em diversos intervalos, assumindo quatro formas: original, invertida, retrógrada e retrógrada invertida.

University of Southern California (UCLA). De acordo com Loureiro, no entanto,

um ano bastou para que as exigências do professor já não encontrassem eco no aluno. Schoenberg reprovava sua falta de senso harmônico, dizendo que isto lhe impossibilitaria escrever música, pois seria como se encontrasse sempre em seu caminho uma parede intransponível. Resposta do aluno: "neste caso dedicarei minha vida a bater minha cabeça contra esta parede" (CAGE apud KOSTELANETZ, 1970, p.53).

Como explicitado anteriormente, ao mesmo tempo em que Schoenberg investigava novas maneiras de compor, ele era músico apegado à tradição; acreditava que, antes de aprender a compor, era fundamental o estudo da harmonia tradicional. Em contrapartida, John Cage não encontrava sentido em revisar os conteúdos de contraponto, de harmonia e de análise musical, ele questionava constantemente a Schoenberg, "(...) por que preciso entender harmonia para poder compor?" (COSTA, 2002, s.d., apud Cage). Diferente de Schoenberg, Cage não demonstrava interesse na tradição e na literatura musical. Em uma entrevista concedida nos anos de 1991, o compositor afirmou que escutar o som do trânsito mostrava-se uma experiência mais instigante que ouvir Mozart ou Beethoven.⁶

Foi através de conversas com Oskar Fischinger (1900 – 1967), cineasta e animador abstrato, que Cage engendrou caminhos para sua música. Influenciado pelas ideias de Fischinger, Cage começa a experimentar os objetos de sons indeterminados, afirmando que,

Ele [Oskar Fischinger] me falou sobre o que chamava de espírito inerente aos materiais e declarou que um som produzido a partir de madeira tem um espírito diferente daquele produzido a partir do vidro. No dia seguinte eu comecei a escrever música para ser tocada com instrumentos de percussão (KOSTELANETZ, 1993, p.31, apud COSTA, 2004, p. 24).

Deste modo, Cage começa a compor para instrumentos de percussão. A série *Construction* (1939 – 1942) marca o início das composições escritas para tambores, maracas, peças de automóvel, latas, entre outros materiais. Cabe ressaltar que, para o compositor, a expressão percussão representa a não hierarquização dos sons,

⁶ Trecho da entrevista de John Cage, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>>. Acesso: 19 abr. 2017.

incluindo todos os sons disponíveis, instrumentos musicais convencionais e não convencionais, instrumentos eletrônicos e sons cotidianos.⁷

Ao longo de sua trajetória, é possível perceber John Cage engajado em ambientes interdisciplinares. Na década de 1940, atuou como acompanhador em classes de dança e nos anos de 1950 o compositor começou as investigações com o acaso e com a música indeterminada. Nesta mesma década, aprofundou os estudos na filosofia oriental e iniciou projetos de arte interdisciplinar, posteriormente denominados de happening por Allan Kaprow (1927 – 2006).

Diferente de Schoenberg, que tinha a necessidade de atingir uma unidade formal em seu fazer musical, Cage não postulou nenhum método composicional. Influenciado pela filosofia zen-budista, o compositor passa a compreender os sons como a expressão da própria vida, objetivando ouvir e experimentar os sons como eles eram e não como se convencionaram por meio de símbolos musicais. Nas palavras de Cage, “(...) desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e dispor-se a descobrir jeitos de deixar que os sons sejam eles mesmos (...)” (CAGE, 1957, p. 10, apud HELLER, 2008, p. 51). Nos primeiros anos da década de 1950, com a experiência na câmara anecoica, Cage entendeu o silêncio não como ausência, mas como um som não intencional, um recurso compositivo, expressivo e reflexivo. Conforme ele enfatiza,

Eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato um silêncio (...) por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido/prenhe de som; nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons (HELLER, 2008, p. 20 apud Cage).

Em um período análogo ao serialismo integral,⁸ Cage faz do acaso a força

⁷ O piano preparado é fruto das experimentações com a música percussiva. O recurso-instrumento foi construído com o intuito de reduzir sua orquestra de percussão, para apenas um interprete. Na ocasião, Cage havia sido convidado a acompanhar a dançarina e coreógrafa Syvilla Fort na performance Bacchanale (1940). Como o espaço destinado a performance era pequeno, John Cage não conseguiu alocar seu grupo de percussão. O único recurso disponível era um piano no canto da sala. Assim, o compositor começou a experimentar uma série de sonoridades no instrumento. Dentre as sonoridades que mais lhe agradou, foi a fixação de materiais entre as cordas do piano.

⁸ No final da década de 1940 e início da década de 1950, após os conflitos da Primeira Guerra Mundial (1939 – 1945), houve um interesse renovado pelo serialismo. Os compositores do pós-guerra ampliaram a

propulsora de seu trabalho. Em 4'33'' (1952), Cage determina apenas a duração da peça, cedendo a audiência a execução da música. Conforme a análise de Campos, “Quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio” (CAMPOS, 2007, p. 134). Ao ser questionado por Joan Retallack sobre o caráter excessivamente conceitual de 4'33'', Cage explica,

(...) eu só penso nela como a escuta de um período de tempo em que não existe nenhum som sendo produzido. E, assim, eu escuto os sons que aparecem na situação – qualquer que seja ela. E escuto com tanta atenção quanto eu puder. E é claro que eu não sei quanto minha audição é boa. Eu não sei se escuto tão bem quanto teria escutado quarenta anos atrás, quando isso aconteceu. (risos) Agora, eu penso nisso mais em relação ao mundo como um todo. E tenho outra forma dessa peça que leva o silêncio da sala até o nível da microfonia, mas não permite que a microfonia seja ouvida, apenas sentida, de modo que não percebe que está em situação eletrônica que pode ser dolorosa. Mas não é, hum? Mas poderia ser. E, nesse silêncio altamente eletrificado, eu saio do palco e vou me sentar na plateia e experimento isso por um período indefinido de tempo. E, então, quando já é suficiente para mim, volto para o palco e acabou. O que está na minha mente – poderia haver alguma ironia -, mas o que eu acho que estou mostrando é que nós mudamos o ambiente, e que não é mais... agora é um silêncio tecnológico, hum? Agora, o silêncio inclui a tecnologia. De uma forma que não é necessariamente... boa. Isso poderia envolver, hum, ironia? Ou algum tipo de crítica? (CAGE, 2015, p. 197 – 198).

Nesta perspectiva, pode-se pensar que 4'33'' como uma experiência indissociada da vida e da realização material da arte. Cage acreditava que o ofício do compositor havia mudado, “um compositor, que não mais organiza sons numa peça, simplesmente facilita um empreendimento” (2013, p. 68). Assim, se e a audiência tinha ouvidos, então teria de exercitá-los, em sua concepção: “qual o x do problema, no que concerne ao ouvinte? É o seguinte: ele tem ouvidos; deixe-o usá-los” (2013, p. 30). Esta era a proposta da arte de Cage, compartilhar experiências,

A Arte, em lugar de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo desencadeado por um grupo de pessoas. A Arte está socializada. Não é alguém dizendo alguma coisa, mas pessoas fazendo coisas, dando a todos (inclusive àqueles envolvidos) a oportunidade de ter experiências que de outra forma não teriam tido (CAGE, 2013, p. 151).

abordagem de Schoenberg empregando a série não somente na altura do som, mas no ataque, na duração e nas dinâmicas. Existia por parte dos compositores interessados nesta corrente atingir o controle total da obra musical, tal técnica ficou conhecida como serialismo integral. Pierre Boulez (1925 – 2016) e Stockhausen (1928 – 2007) foram grandes expoentes esta tendência.

Ainda usando o acaso como tema principal de suas intervenções, Cage une-se ao pianista David Tudor, ao artista plástico Robert Rauschenberg, ao poeta Charles Olson e ao coreógrafo Merce Cunningham, juntos eles começam a elaborar projetos de arte interdisciplinar. De acordo com Cage, “um ouvido sozinho não é um ser. Por isso, encontramos sempre mais obras de arte, visuais ou audíveis, que já não são estritamente música nem pintura. Em Nova York são chamados “happenings”” (2013, p. 32). Por meio dos happenings, buscava-se a reintegração entre a vida e a arte.

Assim como as sombras já não destroem a pintura, nem os sons ambientais a música, as atividades ambientais não destroem um happening. Ao contrário, podem causar mais prazer. O resultado, para citar um exemplo da vida diária, é que nossas vidas não são perturbadas pelas interrupções promovidas continuamente pelas pessoas. (...) [a arte] não se separa do resto da vida, mas em vez disso confunde a diferença entre Arte e Vida, assim como minimiza as distinções entre tempo e espaço (CAGE, 2013, p.32).

Para John Cage, os happenings representavam uma forma de vida em si, abertas a imprevisibilidade e ao acaso.

Diante do exposto, pode-se entender que, embora Schoenberg estivesse comprometido em pensar e em reformular questões relativas ao fazer musical, o compositor demonstra certo apego aos sistemas tradicionais, tanto que, após sua fase dodecafônica, ele retorna a compor baseado no sistema tonal. Em Cage, mesmo estando sob as perspectivas estéticas da ruptura, percebe-se no compositor uma disposição para o jogo, a escuta dos sons do mundo e o interesse na associação e no diálogo com as demais artes.

1. Conversações: Bruno Latour, Arnold Schoenberg e John Cage

A modernidade é composta por inúmeros embates e tensões. Além de perpassar um longo período histórico, existem diversas percepções a respeito da constituição moderna. Dentre as muitas visões, aqui elegeram-se um dos paradoxos evidenciado por Bruno Latour, com o intuito de perceber como dois compositores operam seus processos criativos. Em linhas gerais, Bruno Latour indica que concomitante a proliferação dos híbridos e as constantes revoluções científico-tecnológicas, os sujeitos modernos sentem a necessidade de capitalizar, guarda, datar e reconstituir a história.

Tal afirmação pôde ser exemplificada através de Jacques Le Goff que, através de sua pesquisa histórica, percebe um aumento significativo do número de instituições públicas, objetivando conservar e preservar os patrimônios, os arquivos, a arte, entre outros. No âmbito da música, que foi o foco deste trabalho, percebe-se posturas análogas. Como salienta Kundera, antes do século XIX, o contato com a música de épocas anteriores era mínimo. Estudava-se a música do passado, mas não se tinha o hábito de tocá-la em público. Esta relação é invertida no século XX, estuda-se, executa-se e escuta-se com mais frequência a música do passado em relação a música do presente.

Desde os fins do século XIX e início do século XX, parte dos compositores estavam comprometidos em incorporar os sons das novas metrópoles e os temas da vida moderna no fazer musical, desde maneiras mais tímidas como o impressionismo e outras mais radicais como os futuristas. Ao mesmo tempo em que existiam aqueles que desejavam retornar aos modelos clássicos e barrocos, no início do século os românticos tardios e na segunda metade do século os neoclassicistas. Assim, como perceber Schoenberg e Cage neste contexto paradoxal?

Neste breve ensaio, levanta-se a hipótese que Schoenberg encaixe-se no pressuposto levantado por Bruno Latuor. Não deslegitimando o seu fazer artístico e não desconsiderando suas contribuições para a música do século XX, acredita-se que Schoenberg - embora seja apontado pela dissolução do sistema diatônico - tem apego pela conservação da literatura musical, sobretudo da tradição musical austro-germânico. Nesta perspectiva, enquanto Schoenberg aventura-se em diversas revoluções, o compositor tinha a necessidade de conservar a literatura musical do passado.

Ao estudar com Schoenberg, Cage não entendia a necessidade que o compositor austríaco tinha de revisar os conteúdos de harmonia e contraponto para aprender a compor. Nesta perspectiva, pode-se entender John Cage como um artista que se dispõe a colocar os sentidos, sobretudo os ouvidos, na captura do tempo presente, como sublinha Baudelaire. Cage mostra pouco, até mesmo nenhum interesse ou reverência aos antigos mestres. O compositor excede a percepção dos sistemas musicais como gramática, se atendo ao som como uma experiência sensível e estética:

Cuando yo hablo sobre música, termina pareciendole a la gente de que estoy hablando sobre el sonido de que no significa nada, de que no es “interno” sino más bien “externo” y ellos dice, éstas personas que entendieron eso finalmente, dicen, ¿te referis a que son solamente sonidos? Pensando... que para algo el ser solo um sonido fuera algo inútil. Mientras, yo amo a lós sonidos tal y como son. Y no tengo necesidad alguna, de que sean nada más de ló que son. No quieren que sean... “psicológicos” no quiero que um sonido pretenda que es um balde, o de que es... presidente o de que está enamorado de outro sonido. (risas) Sólo quiero que sea um sonido.⁹

Em resumo, apreende-se com Cage que, para fazer música, não é necessário grande aparato, apenas ter os ouvidos atentos, “para obter o som nosso de cada dia (...), a cada momento (não importa onde vivamos), para fazer nossa música. (Não estou falando de nada especial, só de ouvido aberto, mente aberta e saber apreciar os ruídos diários.)” (CAGE, 2013, p.34) e a fruir com a matéria som independente de sistemas, favorecendo uma escuta estética do mundo contemporâneo e das suas inúmeras contradições.

Referências:

BARRUAD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. Trad. J.J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <[http://www.sta.pro.br/livros/33%20-](http://www.sta.pro.br/livros/33%20-%20BAUDELAIRE_Charles_Sobre_a_Modernidade_1996.pdf)

[%20BAUDELAIRE_Charles_Sobre_a_Modernidade_1996.pdf](http://www.sta.pro.br/livros/33%20-%20BAUDELAIRE_Charles_Sobre_a_Modernidade_1996.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2016.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Schwarcz, 1986. Disponível em: <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Berman,%20Marshall/Tudo%20o%20que%20C3%A9%20s%C3%B3lido%20desmancha%20no%20ar.%20A%20aventura%20da%20modernidade.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

BOSSEUR, D.; BOSSEUR, J. Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945. Trad. Maria José Bellino Machado. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

CAGE, John. De segunda a um ano. 2. ed. Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. Musicage: palavras/John Cage em conversações com Joan Retallack. Trad. Daniel Camparo Avila. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

⁹ Trecho da entrevista de John Cage, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>>. Acesso: 19 abr. 2017.

COSTA, Valério Fiel da. Introdução ao piano preparado de John Cage. Belém, PA: UFPA, 2002. Palestra ministrada no Núcleo de Artes da UFPA. Disponível em:<http://fabiocavalcante.com/textos/ValerioFiel_IntroducaoAoPianoPreparado.pdf >. Acesso em: 03 mar. 2016.

GRIFFITHS, Paul. A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GROUT, D.; PALISCA, C. História da Música Ocidental. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gravida, 1994.

KUNDERA, Milan. Os testamentos traídos: ensaios. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1991.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução Bernardo Leitão, et all. Unicamp: Ed. Campinas, 1990.

LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. A técnica e os processos criativos no século xx: entre as artes visuais e a música. 2013. 306 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2013.