

A concepção de silêncio em John Cage e Toru Takemitsu sob a luz da teoria pós-humana

Guilherme Stromberg Guinski, Indionei Carneiro Rodrigues

Universidade Federal do Paraná | Brasil

Resumo: Este artigo apresenta dois tipos de silêncio, um positivo e outro negativo, respectivamente, em John Cage e Toru Takemitsu, sob a luz da teoria pós-humana de Rosi Braidotti. Percebemos que enquanto Cage se aproxima de filosofias orientais para alcançar sua definição de silêncio como ausência de intenção e afastamento do ego, Takemitsu apresenta concepções mais próximas da cultura ocidental, onde o silêncio é um confronto com o eu e uma representação da efemeridade da vida humana. Assim, argumentamos, a partir de Braidotti, que o silêncio em Takemitsu está ligado ao humanismo antropocêntrico, sendo o silêncio um silêncio negativo, representando o grande fim. Por outro lado, defendemos que o silêncio Cageano é pós-humano e positivo pois introduz uma mudança de paradigma que iguala os sons produzidos pela espécie humana aos outros sons do mundo, em uma visão geocêntrica do homem como parte de um todo maior e igual a ele.

Palavras-chave: Silêncio, John Cage, Toru Takemitsu, pós-humano, Rosi Braidotti.

Abstract: This paper argues on two types of silence, one positive and one negative, respectively, in John Cage and Toru Takemitsu, under the light of Rosi Braidotti's post-human theory. We notice that while Cage approaches Eastern philosophies to reach his definition of silence as absence of intention and detachment from the ego, Takemitsu presents conceptions closer to Western culture, where silence is a confrontation with the self and a representation of the ephemerality of human life. Thus, we argue, based on Braidotti, that silence in Takemitsu is linked to anthropocentric humanism, silence being a negative silence, representing the definitive end. On the other hand, we show that Cagean silence is a posthuman and positive silence as it introduces a paradigm shift that equates the sounds produced by the human species with the other sounds of the world, in a geocentric view of man as part of a whole greater than and equal to them.

Keywords: Silence, John Cage, Toru Takemitsu, posthuman, Rosi Braidotti.

Apresentamos neste artigo uma comparação das noções de silêncio em John Cage e Toru Takemitsu a partir da teoria pós-humana de Rosi Braidotti. Para isso, percebemos uma inversão nas concepções dos dois compositores. Por um lado, Cage se utiliza do budismo e filosofias orientais para chegar à sua definição de silêncio como ausência de intenção e afastamento do ego. Já Takemitsu, ao contrário, se aproxima do ocidente e vê no silêncio o confronto consigo mesmo e a representação da mortalidade e efemeridade da vida humana. Como argumentamos adiante, sob a luz da teoria pós-humana, esta visão do silêncio de Takemitsu conecta-se ao humanismo antropocêntrico europeu do homem vitruviano e se concentra no eu como o centro de todas as coisas e o silêncio como o fim de tudo. Em Cage, contudo, o silêncio é visto não como fim, mas como continuidade tanto de sons como da própria vida, pois, quando o ego — ou simplesmente “a intenção”, no sentido Cageano — se afasta, a natureza se apresenta e se regenera, ou seja, a vida que existia antes do ego continua após o desaparecimento deste. Desta maneira, a concepção de silêncio em John Cage pode ser caracterizada como pós-humana, em um movimento de recuo do humano e reconhecimento da alteridade, inclusive não-humana, na manutenção e expansão tanto do campo sonoro musical quanto da paisagem sonora pessoal de cada um de nós. Ainda, o silêncio Cageano se expande na continuidade da vida e no reconhecimento e conexão com o todo múltiplo da existência, igualando os sons musicais ao som tanto da vida fora da sala de concerto quanto da própria distensão e contração da matéria.

1. O pós-humano

Começamos estabelecendo uma definição do que seria o pós-humano dentro do âmbito deste artigo. Para tal, utilizaremos a obra *The Posthuman*, de Rosi Braidotti (2013). Uma das maiores qualidades do livro também se apresenta, contudo, como uma de suas maiores faltas, pois, enquanto abarca, em um trabalho relativamente curto, uma quantidade mais do que completa de teorias e conceitos desde o humanismo à revisão crítica do pensamento contemporâneo, sua definição do pós-humano acaba se tornando um tanto vaga devido à sua permeabilidade em múltiplas instâncias das complexas relações da vida na contemporaneidade.

Segundo Braidotti (2013, p. 1-2, tradução nossa¹), “a condição pós-humana introduz uma mudança qualitativa em nosso pensamento sobre qual seria exatamente a unidade básica de referencial comum para nossa espécie, governança e relações com os outros habitantes deste planeta.” Ou seja, propõe uma terceira via que vai além do debate humanista versus anti-humanista, que preconiza a descentralização do homem como a medida de todas as coisas em uma unidade cultura-natureza. Para a autora (ibidem, p.2), “o denominador comum para a posição pós-humana é a premissa sobre a estrutura vital, autorregulatória e, ainda, não-naturalista da própria matéria viva.”

Segundo essa perspectiva, existe um reordenamento entre o dado natural e o construído culturalmente em uma relação mais igualitária e não hierárquica que envolve perspectivas pós-feministas, decoloniais e pós-antropocêntricas. Neste sentido, Aylton Krenak (2020, p. 67) reforça o pensamento de Braidotti ao comentar que muitas vezes, quando nos falamos “em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza.”

Portanto, para Braidotti, o grande alvo do pensamento contemporâneo é o humanismo (branco, masculino, europeu), que vê na Europa não apenas o centro geopolítico do mundo, mas o berço de todo pensamento qualitativo, o que implica uma lógica binária entre a identidade e a alteridade, respectivamente, entre o certo e o errado, superioridade e inferioridade, que servem de interesse a uma classe dominante carregada de uma natureza opressora e homogeneizadora, pois “é quase impossível pensar em algum crime que não tenha sido cometido em nome da humanidade” (DAVIES 1997 apud BRAIDOTTI, 2013, p.15).

Entretanto, é mais difícil do que pode parecer entrarmos em teorias anti-natalistas, que desde fins do século XIX permeiam os porões da filosofia e já se adiantavam à crítica ao humanismo e ao antropocentrismo. Thomas Ligotti (2011) destaca o pensamento do filósofo norueguês Peter Wessel Zapffe que, assim como outros nesta linha, vê a tragédia da vida humana e a catástrofe de nossa tomada de consciência como um impedimento ao progresso de toda outra vida natural do planeta. Além de cunhar o termo biosofia, o qual inclui os interesses de outros seres vivos além dos seres

¹ Foram utilizadas várias obras em inglês para referências neste artigo, portanto, para melhor leitura, indicamos a “tradução nossa” apenas na primeira citação de cada referência.

humanos, Zapffe reconhece que o “vandalismo do meio ambiente não passa de uma distração na recusa da humanidade em visualizar as garras da própria existência.” (ZAPFFE 1993 apud LIGOTTI, 2011, p. 78, tradução nossa)

Percebemos algumas similaridades com a própria Braidotti quando a autora reconhece

essas novas formações postuladas no declínio do ‘Homem’ — a anterior medida de todas as coisas. Eurocentrismo, masculinismo e antropocentrismo são expostos em concordância com fenômenos complexos e internamente diferenciados. Apenas isto está de acordo com o caráter altamente complexo do conceito de humanismo em si. [...] O que parece absolutamente claro para mim é a necessidade histórica, ética e política de superar esta noção sob a luz de sua história de promessas não cumpridas e brutalidades inconfessas. (BRAIDOTTI, 2013, p. 50-51)

Segundo Braidotti, a dialética humanista com a alteridade utiliza essa diferença em níveis hierárquicos como uma forma de poder, inclusive em relação ao outro não-humano, o qual é taxado como diferente, no sentido pejorativo do termo, em um processo que prega a superioridade moral, estética e genética do ideal ariano que se mantém sub-repticiamente no conceito humanista.

A virada pós-humana, contudo, é positiva, e vê em si uma chance para nos reconectarmos com a alteridade tanto humana quanto não-humana. Para Braidotti, “a teoria pós-humana é uma ferramenta generativa para nos auxiliar a repensar a unidade básica de referência da humanidade na era biogenética conhecida como ‘antropoceno’, o momento histórico quando o ser humano se tornou uma força geológica capaz de afetar toda a vida neste planeta” (ibidem, p. 5). Ou seja, o pós humanismo

marca o fim da oposição entre humanismo e anti-humanismo e traça uma estrutura discursiva diferente, em vista de novas alternativas mais afirmativas [...]. A perspectiva pós-humanista reside no pressuposto do declínio histórico do humanismo, mas vai além na exploração de alternativas, sem cair na retórica da crise do homem. Ao contrário, trabalha em busca da elaboração de modos alternativos de conceitualizar o sujeito humano. (ibidem, p.37)

Assim, o pós-humano, ao invés de negar o que não é humano, agrega e dialoga não apenas com o seu outro não-humano e anterior a si, mas também com as extensões da vida construídas tanto culturalmente como no campo da robótica e biotecnologia em um movimento pós-antropocêntrico. A partir de diferentes forças de inspiração para reconfigurações críticas do pensamento, o pós-

humanismo se propõe a uma reorganização ética das construções culturais e seu uso com o meio ambiente e a ecologia em uma interrelação igualitária, não a partir de uma visão antropocêntrica, mas geocêntrica, da vida em sua totalidade e multiplicidade como uma só. A autora comenta que tais premissas monistas são, para ela,

as bases para uma teoria pós-humana da subjetividade que não depende do humanismo clássico e que evita cuidadosamente o antropocentrismo. A ênfase clássica da unidade da matéria, a qual é central na filosofia de Spinoza, é reforçada por um entendimento científico atualizado da estrutura auto-regulatória ou ‘esperta’ da matéria viva. Essas ideias são apoiadas pelos novos avanços nas ciências cognitivas, neurais e biológicas contemporâneas, assim como na informática. [...] No meu ponto de vista, existe uma conexão direta entre o monismo, a unidade de toda matéria viva, e o pós-antropocentrismo como um quadro geral de referências para a subjetividade contemporânea. (BRAIDOTTI, 2013, p. 56-57)

Portanto, o pós-humano em vista do pós-antropocentrismo não está baseado em relações dialéticas e opostas, mas no reconhecimento de um zoo-igualitarismo entre o homem e o outro mundo vivo do planeta, um território compartilhado do qual todos somos dependentes. Pois, contra a “imagem auto-glorificada de uma consciência pretensiosa e egoísta, narcisista e paranoica, a teoria crítica pós-humana desencadeia as múltiplas forças dinâmicas do zoo que não coincidem com o humano, inclusive a consciência. Essas marcas de vitalismo não-essencialista modelam o sujeito pós-humano.” (ibidem, p. 138).

Segundo Braidotti, os fatores que estruturam o sujeito pós-humano são: a proximidade com os animais, a dimensão global e o alto nível de mediação tecnológica. Destes, como veremos à frente, pelo menos dois aspectos podem ser relacionados com o silêncio em John Cage, segundo o qual novas tecnologias também exigem novas formas de escuta (CAGE, 2013). Do mesmo modo, de acordo com Braidotti (2013, p. 94), a “autopoiesis maquínica significa que o tecnológico é um lugar do devir pós-antropocêntrico, ou a fronteira com diversos mundos possíveis.”

Dessa maneira, Braidotti afirma que a atividade do pensamento deve ser experimental e transgressora em uma combinação de crítica e criatividade em um estranhamento dos valores dominantes. Para a autora, a arte,

da mesma forma que a filosofia crítica, é para Deleuze uma prática intensiva com o objetivo de criar novos modos de pensar, perceber e sentir as infinitas possibilidades da Vida. Ao nos

transportar para além dos confinamentos de identidades fechadas, a arte se torna necessariamente inumana no sentido não-humano de que se conecta com as forças animal, vegetal, telúrica e planetária que nos rodeiam. A arte é também, inclusive, cósmica em sua ressonância e, por isso, pós-humana em sua estrutura, pois nos carrega aos limites do que nossos egos incorporados podem fazer ou suportar. Na medida em que a arte força ao máximo os limites da representação, ela alcança os limites da própria vida e, portanto, confronta o horizonte da morte. (BRAIDOTTI, 2013, p.107)

Embora as ideias de Deleuze e Guattari (e Blanchot) expostas nesta última citação tenham seu desenvolvimento lógico dentro um pensamento pós-humano, o que argumentamos a seguir é que a ideia de confronto com a morte e mortalidade, especialmente no confronto com o silêncio, é, na verdade, uma perspectiva ocidental cristã, antropocêntrica e individualizante que mantém o silêncio com seu caráter negativo como visto nos textos de Toru Takemitsu, bem como em outros compositores e filósofos da música. Por outro lado, a visão pós-humana se apresenta no silêncio positivo, não apenas como possibilidade de infinitos devires, mas como o campo em que estes realmente se atualizam.

2. O silêncio negativo em Toru Takemitsu

Na concepção geral, cristã, ocidental, o silêncio assume um caráter negativo, de confronto com a própria mortalidade. E exemplos deste tipo de silêncio encontramos até onde não esperaríamos, como em R. Murray Schafer (diretamente influenciado pelas ideias de John Cage), no *Ouvindo Pensante* (2011b, p. 60-61), o qual escreve: “O último silêncio é a morte. [...] O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: ‘Estou vivo’. O som, introduzindo-se na escuridão e no esquecimento do silêncio, ilumina-o.”

Da mesma forma, Vladimir Jankélévich, em *A Música e o Inefável* (2018, p. 179-180), também afirma que “é o mundo dos ruídos e dos sons que se revela como um parêntese sobre o fundo de silêncio, que emerge no oceano do silêncio como um raio de luz a clarear por alguns minutos o negro vazio da *khora* e do espaço homogêneo.”

Muito embora também tenha se preocupado com a posição da música japonesa no contexto internacional, Takemitsu desenvolveu sua formação durante a reorganização do Japão após a Segunda Guerra, sendo bastante influenciado pela tradição e compositores ocidentais, como Aaron Copland,

Luigi Nono, Anton Webern, Olivier Messiaen e Arvo Pärt. Seguindo esta linha de pensamento, Toru Takemitsu, no livro *Confronting Silences* (1995), constantemente diz estar em busca de um som forte o suficiente para confrontar o silêncio. Segundo o compositor (1995, p. 15, tradução nossa), “a música ou é som ou é silêncio. Enquanto eu viver, escolherei o som como algo para confrontar o silêncio. Esse som deve ser um som único e forte.”

Essa busca pelo som também se faz presente quando Takemitsu comenta que a música ocidental

foi cuidadosamente classificada dentro de um sistema restrito de sons, e sua apresentação foi sistematicamente notada. As pausas dentro de uma pontuação tendem a ser colocadas com comprometimentos matemáticos. Aqui o som perdeu sua força dentro da limitação do funcionalismo. Nossa tarefa é reavivar o poder básico do som. Isto só pode ser feito por meio de um novo reconhecimento do que o som realmente é. (ibidem, p.17)

Marek Dolewka (2016) aponta que por séculos as conexões entre o silêncio e a morte tem sido recorrentes no pensamento humano, com ambos os conceitos relacionados a sentimentos de ausência, falta e perda, pois, assim como nossa mente não consegue “pensar” a morte, nossos ouvidos também não são capazes de “ouvir” o silêncio. “A associação entre esses dois conceitos pode ser encontrada com frequência na música, tanto em suas esferas filosóficas quanto em suas esferas composicionais. Provavelmente, como um dos exemplos mais comuns de ligação entre eles, a figura retórica barroca *aposiopesis* ('uma pausa em uma ou todas as vozes de uma composição; uma pausa geral') pode ser considerada” (DOLEWKA, 2016, p. 115, tradução nossa). O autor também nota diversos pontos da cultura ocidental onde a morte e o silêncio se encontram. Segundo Dolewka,

de fato, as manifestações dessa relação já estão presentes na Bíblia. Por exemplo, o Salmo 94 diz: “Se o Senhor não me tivesse dado ajuda, em breve eu teria residido no silêncio da morte.” No Salmo 115 lemos: “Não são os mortos que louvam ao SENHOR, aqueles que descem ao lugar do silêncio.” Novamente, o capítulo 8 do Livro de Amós traz uma visão evocativa: “O tempo está maduro para o meu povo Israel; não o pouparei mais. 'Naquele dia', declara o Soberano Senhor, 'as canções no templo se transformarão em lamentações.' Muitos, muitos corpos — atirados para todos os lados! Silêncio!” A questão discutida também está presente no pensamento dos filósofos. O que inevitavelmente vem à mente é a famosa frase de Jean Jacques Rousseau: “Um silêncio absoluto leva à tristeza. Ele oferece uma imagem da morte”. Immanuel Kant, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jacques Derrida ou Giorgio Agamben — para citar apenas alguns deles — também poderiam ser mencionados aqui. (DOLEWKA, 2016, p. 117)

Apesar do título, *Confronting Silence*, as ideias de Takemitsu sobre o tema estão bastante espalhadas e de maneira não muito estruturada ao longo do seu livro, abordando o silêncio sobre diferentes perspectivas, não apenas a musical. Segundo Dolewka, contudo, o silêncio como símbolo da morte em Takemitsu se inicia em sua declaração: “Para um ser humano, há sempre a dualidade da vida e da morte. A música como forma de arte sempre tem que se conectar veementemente com ambos” (TAKEMITSU 2013 apud DOLEWKA, 2016, p. 121), e completa:

como Yuri Chayama — o qual escreveu uma tese de doutorado dedicada às peças para piano de Takemitsu — notou corretamente, uma vez que o compositor comparou o silêncio à morte, isso pode indicar a combinação entre som e vida. Além disso, Takemitsu definiu a arte de uma maneira enigmática como a rebelião de uma criatura humana contra o silêncio. A poesia e a música nasceram quando o homem pronunciou um som pela primeira vez, resistindo ao silêncio. (DOLEWKA, 2016, p. 121)

Segundo o próprio Takemitsu,

o medo do silêncio não é nenhuma novidade. O silêncio envolve o mundo escuro da morte. Às vezes, o silêncio do vasto universo paira sobre nós, envolvendo-nos. Há o silêncio intenso do nascimento, o silêncio silencioso do retorno à terra. Não tem sido a arte uma rebelião da criatura humana contra o silêncio? A poesia e a música nasceram quando o homem pronunciou um som pela primeira vez, resistindo ao silêncio. Ao raspar um objeto contra outro ou esfregar uma superfície, nasceu a arte pictórica. [...] Confrontar o silêncio exprimindo um som não é outra coisa senão verificar a própria existência. (TAKEMITSU, 1995, p. 27)

Dolewka, contudo, nota que essa visão também pode ser encontrada na própria cultura japonesa como um dos quatro preceitos da estética nipônica descritas por Donald Keene, ou seja, a percibibilidade.

Não negamos, com isso, a forte presença da filosofia oriental no pensamento e composições de Takemitsu. Exaltamos, contudo, uma característica muitas vezes deixada de lado pela literatura voltada ao compositor e sua obra, isto é, o conflito interno entre suas raízes orientais e educação ocidental, como se estabelece na justaposição de instrumentos tradicionais japoneses (biwa e shakuhachi) e orquestra em *November Steps* (1967), peça que mistura música nova ocidental da metade do século XX e o estilo tradicional japonês *Hogaku*, dividida em onze passos (em inglês, *steps*). Tal contradição é explicada pelo próprio Takemitsu quando afirma que

o Japão e eu chegamos até aqui com grandes contradições [...] A partir da minha própria intuição — ao invés da solução ingênua de misturar elementos ocidentais e japoneses —, eu escolho confrontar essas contradições, ou até mesmo intensificá-las. Para mim, tais contradições são um passaporte válido para o mundo. Este é meu ato expressivo. [...] Nada que realmente nos mova virá da mistura artificial do oriente com o ocidente. Tal música ficará apenas jogada em um canto. (TAKEMITSU, 1995, p.109-110)

O conceito de *Ma*, por exemplo, é bastante forte no pensamento e na música do compositor. Traduzido literalmente como *intervalo*, *Ma* assume um caráter filosófico e metafísico na cultura japonesa. Chung Eun Kim (2018, p. 29-30, tradução nossa) descreve *Ma* como uma ponte potencial de interação entre duas coisas, um momento de espera por uma mudança ou, segundo o xintoísmo, um momento ativo de espera onde Kami (o qual pode se referir a um deus ou vários deuses) irá preencher os espaços vazios. Ou seja, não se refere necessariamente ao silêncio, mas um processo de percepção ou cognição ativa relacionada a um momento específico. Curiosamente, não podemos deixar de notar a similaridade entre o *Ma* do xintoísmo e a prece silenciosa cristã, na qual o silêncio, ou o vazio, são momentos em que é esperada a ação de Deus.

Tais momentos de *Ma* são bastante evidentes nas peças para piano de Takemitsu, como *Uninterrupted Rest* (1959) e *Piano Distance* (1961), nas quais a duração de determinadas notas não é determinada, mas apenas sugerida como uma forma gradual de silêncio. “Existe o som físico que desaparece em algum momento, mas Takemitsu não distingue entre o *decay* e a ausência de som na pausa”. (KIM, 2018, p. 36). Vide figura 1, a seguir:

FIGURA 1 – Takemitsu, *Uninterrupted Rest*, II, Segundo e Terceiro Sistemas.



Fonte: TAKEMITSU (1962)

Da mesma maneira, Takemitsu utiliza diversos sons isolados, envolvidos por uma moldura de silêncio. Enquanto, por um lado, tais momentos são constantemente interpretados como *Ma*, por outro, também podemos interpretar tais interrupções de momentos silenciosos como tentativas do compositor em encontrar “um único som que seja suficientemente forte para se igualar ao silêncio”. (TAKEMITSU, 1994, p. 04, tradução nossa)

Se entendermos, em *November Steps*, as partes dedicadas a biwa e shakuhachi como momentos de *Ma*, em geral mais silenciosas (com exceção da parte em notação gráfica no décimo passo), caberia interpretarmos os fortíssimos orquestrais que irrompem sobre tais momentos como tentativas de “igualar ao silêncio” ou de “verificação da própria existência”. Sobre este ponto de *November Steps*, Luigi Antonio Irlandini explica que

uma fermata longa com a instrução “Mantenha Silêncio” separa a seção 6/passo 8 do passo 9, no qual aparece o primeiro solo de biwa que, na performance, dura 22”. A percussão e harpa irrompem no início do passo 10 enquanto o solo de biwa continua e é acompanhado pelo shakuhachi. A orquestra se insere com dois clusters intensos [...]. (IRLANDINI, 2022, p. 18, tradução nossa)

Tais exemplos sugerem, por um lado, uma certa ambiguidade de Takemitsu em relação ao silêncio e, por outro, que a posição recorrente da literatura de exaltar em Takemitsu a tradição filosófica oriental pode ser relativizada. O próprio Takemitsu admite que, antes de entrar em contato com Cage e sua obra em 1961, ele brigava contra suas raízes japonesas, e dedica sua

profunda e sincera gratidão à John Cage. A razão disso é que em minha própria vida, em meu próprio desenvolvimento, por muito tempo eu lutei para evitar ser “japonês”, evitei qualidades “japonesas”. Em grande parte, foi por meio do meu contato com John Cage que eu comecei a reconhecer o valor da minha própria tradição. (TAKEMITSU, 1989, p. 4, tradução nossa)

Tal valorização da tradição japonesa, ao mesmo tempo, não significou para Takemitsu, como vimos até aqui, abandonar sua educação da tradição ocidental. Muito pelo contrário, ambas as tradições foram utilizadas em processos composicionais que refletem e reafirmam esses opostos que fazem parte da história do compositor. Portanto, mesmo que Takemitsu se utilize e viva parte da filosofia de sua tradição, esse caráter sincrético de sua formação não exclui a possibilidade de que seu silêncio também não envolva “o mundo escuro da morte” presente na tradição ocidental.

Aqui retornamos à Braidotti (2013, p. 131), a qual, de maneira similar à Takemitsu como vimos alguns parágrafos acima, define a morte como “o excesso conceptual inumano: o não representativo, o impensável e o buraco negro improdutivo que todos tememos. Contudo, a morte é também uma síntese criativa de fluxos, energias e devir perpétuo.” E se tomarmos o som como o devir potencial do silêncio e vice-versa, perceberemos que as concepções de Braidotti e Takemitsu estão bastante conectadas em uma relação da circularidade da vida. De fato, Braidotti vai um pouco mais longe, ao afirmar que

a morte como evento constitutivo está atrás de nós; já ocorreu como um potencial virtual que constrói tudo o que somos. [...] Isto significa que aquilo que mais tememos, o nosso estar morto, a fonte de angústia, terror e medo, não está à nossa frente, mas já está atrás de nós; já esteve. Esta morte que pertence a um passado que está para sempre presente não é individual, mas impessoal. (BRAIDOTTI, 2013, p. 132)

Ou seja, em Takemitsu, esse confronto com a morte é visto a partir de uma perspectiva individual, na qual o todo é percebido a partir da própria existência. Já segunda a teoria pós-humana de Braidotti, é própria existência que é percebida a partir do todo, uma vez que, segundo a autora,

a teoria da morte pós-humana como um continuum vital não poderia ser mais afastada da noção de morte como o estado inanimado e indiferente da matéria, o estado entrópico ao qual o corpo supostamente deve “regressar”. Antes, significa o desejo como plenitude e transbordamento, não como falta. A morte é o devir-imperceptível do sujeito pós-humano e, como tal, faz parte dos ciclos do devir, mais uma forma de interligação, uma relação vital que liga, uma com a outra, múltiplas forças. O impessoal é a vida e a morte como bios/zoo em nós — o último exterior como fronteira do incorpóreo: devir-imperceptível. [...] O paradoxo da afirmação da vida como potência, energia, mesmo dentro e através da supressão da fatia específica de vida que o “eu” habita, é uma forma de empurrar tanto o pós-humanismo como o pós-antropocentrismo ao ponto de implosão. Dissolve a morte em mudanças processuais sempre mutáveis, desintegrando assim o ego, com o seu capital de narcisismo, paranoia e negativismo. A morte como processo, do ponto de vista específico e altamente restrito do ego, não tem qualquer significado. O tipo de “eu” que é “estilizado” em e através de tal processo é não-Um, e nem mesmo uma multiplicidade anônima. O eu é diferencial e constituído através da integração e incorporação de conjuntos de inter-relações. A coerência interna deste sujeito pós-humano é mantida em conjunto pela imanência de suas expressões, atos e interações com os outros e pelos poderes de lembrança ou continuidade no tempo. (ibidem, p. 137-138)

Desta maneira, o silêncio negativo em Takemitsu se desenvolve a partir da concepção individual e mesmo antropocêntrica da morte, em oposição ao som que se cria como afirmação da existência,

ou seja, afirmação do ego. Quando Takemitsu diz estar em busca de um som que confronte o silêncio, podemos ler que está em busca de uma maneira de confrontar sua própria mortalidade, um som que cubra a eternidade da morte, ou seja, é um silêncio negativo e, na concepção de Braidotti, ainda humanista.

3. O silêncio positivo em John Cage

Um silêncio permeou as artes do pós-guerra. Muitos são os exemplos, na pintura com Robert Rauschenberg, nas artes visuais com Nam June Paik, no cinema com o filme *Orphée* de Jean Cocteau, na filosofia com Susan Sontag, e na música com John Cage, entre muitos outros nas mais diversas áreas. Não se tratava apenas de um silêncio do que não podia ser dito, mas um silêncio do indizível, do impensável, pois, nas palavras de Adorno (1997, p. 34, tradução nossa), “Escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie.”

O silêncio Cageano, como o conhecemos atualmente, entretanto, foi construído ao longo do tempo até alcançar sua forma máxima em *4'33"*, no ano de 1952. Muito antes disso, em 1937, por exemplo, Cage (2013, p. 3, tradução nossa) já falava em uma escuta ativa, focada na paisagem sonora, em uma inversão de figura e fundo reconhecível em muitas de suas composições para percussão e piano preparado das décadas de 1930 e 40. Segundo Cage, “Onde quer que estejamos, o que ouvimos é, em sua maioria, ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando paramos para escutá-lo, achamos fascinante.”

4'33", tem seu germe justamente em uma perturbação feita para ser ignorada, quando, em 1948, Cage propõe uma peça silenciosa chamada *Silent Prayer*. Sua intenção era ter a peça veiculada pela Muzak (atualmente Mood Media), empresa que fornece programação musical para escritórios, elevadores, shoppings, salas de espera, restaurantes etc. como uma espécie de ruído branco sem distinção com o som gerado por ar-condicionados, ventiladores, CPUs etc. Cage, nessa época, chamava-a de música enlatada, e Murray Schafer comenta na *Afinação do Mundo* que

Os mesmos programas são tocados tanto para as pessoas como para o gado, mas, a despeito dos anúncios otimistas de que a produção em ambos os casos tenha aumentado, nenhum animal parece ainda ter ascendido aos Campos Elísios. O Moozak reduz a música ao fundo.

É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (lo-fi). Ele multiplica os sons. Reduz a arte sagrada a uma baboseira. O Moozak é música para não ser ouvida. (SCHAFER, 2011a, p. 145)

Na mesma direção, Dieter Daniels e Inke Arns (2018, p. 16, tradução nossa) reforçam que já “na metade do século XX, o aumento de informações e estímulos sensoriais da sociedade midiática moderna restringia o espaço disponível para a auto-reflexão. O silêncio, assim, se tornou uma metáfora para a necessidade de um espaço de reflexão não-codificado.” E, segundo os autores, especialmente as artes estavam sensíveis a esta situação. Daniels e Arns completam apontando que *Silent Prayer*, interrompendo essa música de fundo e não-escutada, destacaria sua presença na percepção dos ouvintes. *Silent Prayer*, contudo, não passou de uma ideia indignada, mas essencial para o que viria alguns anos depois.

A epifania em relação ao silêncio, portanto, só apareceu de fato para Cage em 1951, na sua conhecida visita à câmara anecoica, na Universidade de Harvard. Segundo o compositor conta em diversos textos e palestras, foi a partir desta experiência que ele percebeu que mesmo na ausência de sons externos o corpo toma primeiro plano, e que o silêncio como ausência de som efetivamente não existe. Ainda, que o silêncio não é o oposto do som, mas outra coisa em relação ao som.

O que nos chama a atenção, em vista da teoria pós-humana discutida acima, é a atitude de Cage nessa situação de confronto com o silêncio, pois ultrapassa a noção antropocêntrica de confronto consigo mesmo, e vai encontrar nesse silêncio a própria afirmação e continuidade da vida e comenta que “não existe tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Existe sempre algo para ser visto e escutado. Na verdade, mesmo tentando ao máximo fazer silêncio, não conseguimos” (CAGE, 2013, p. 7). A partir dessa experiência, portanto, Cage chega à conclusão de que o máximo de silêncio que conseguimos é o silenciamento da intenção, e Inke Arns (2018, p.40) completa esta visão ao dizer que “4’33”, assim como as Pinturas Brancas de Rauschenberg, está menos preocupada com o nada ou o vazio, do que com a inevitável presença de algo.”

Caso tomássemos “4’33” apenas pelo seu caráter de ausência, a peça nunca atingiria o status que possui hoje, e seria apenas uma nota de rodapé como uma ironia na história da música. Ou, segundo Jankélévich (2018, p. 74), “a ideia de uma música absolutamente silenciosa, inexpressa e desencarnada é, afinal de contas, apenas uma abstração conceitual.” Contudo, “4’33” é rica no que Jaques Derrida

chamaria de Parergon, ou seja, todos os elementos exteriores à obra mas necessários para seu acontecimento, como a presença de uma partitura, instrumento musical, músico, regente, sala de concerto, público, descrição no programa, o pacote completo. Derrida explica que “Um Parergon está contra, ao lado, acima e abaixo do *ergon* (obra), a obra concretizada, a concretização da obra. Mas não é incidental; está conectado nela e coopera na sua operação pelo lado de fora.” (DERRIDA, 1979, p. 20, tradução nossa)

O único elemento ausente foi a produção de sons intencionais por parte de David Tudor ao piano, ou seja, a música em sua acepção comum do termo. Sobre isso, Salomé Voegelin também sugere que “o silêncio em 4’33” é um silêncio musical, não um silêncio sonoro. O interesse de Cage está em estabelecer todos os sons dentro do registro musical. Não convida a escutar o som como som, mas todos os sons como música.” (VOEGELIN 2011 apud ARNS, 2018, p. 40-41)

O silêncio Cageano é multifacetado, e outra forma de ser entendido é por meio de contato de Cage com o budismo, principalmente a partir de seu “mentor”, Daisetz Teitaro Suzuki, o qual afirma que “a mente pode crescer por si mesma, quando se deixa a natureza alcançar os seus próprios fins, mas o homem não pode esperá-la. Ele gosta sempre de se intrometer, para melhor ou pior. Nunca é paciente” (SUZUKI, 1961, p. 107). Visão que podemos relacionar diretamente com a ideia de Cage (2013) tanto de deixar os sons serem eles mesmos quanto com sua ideia de indeterminação e composições com operações do acaso.

Visto por seu lado natural, podemos conectar o pós-humano, assim, ao pré-humano. Segundo Jerome Rothenberg, existe um forte sentido de continuidade dentro do leque cultural e artístico humano e, do mesmo modo, existe uma percepção de que a tendência à performance remete à herança biológica pré-humana, “de que performance e cultura, e até mesmo a linguagem, precedem o aparecimento atual das espécies” (ROTHENBERG, 2006, p. 102).

Obviamente, Cage não estava necessariamente olhando para a ancestralidade humana ao articular o silêncio, mas sim ao futuro da música e da arte, bem como para os novos equipamentos disponíveis e sua ampla gama de possibilidades e interações. Nesta relação entre tecnologia e o fazer artístico, Rothenberg relativiza a importância dada aos avanços civilizatórios em oposição a culturas pré-tecnológicas, encontrando um denominador comum na arte ao comentar que

é uma questão de energia e inteligência como constantes universais e, em qualquer caso, a direção que energia e inteligência (= imaginação) tomaram. Nenhuma pessoa hoje é recém-nascida. Nenhuma pessoa se acomodou apaticamente aos milhares de anos de sua história. Meça tudo pelo foguete Titan e pelo rádio transistor, e o mundo estará cheio de povos primitivos. Mas mude por uma vez a unidade de valor para o poema ou para o evento da dança ou do sonho (todas, claramente, situações artefatadas) e fica aparente o que todas estas pessoas têm feito todos esses anos com todo esse tempo nas mãos. (ROTHENBERG, 2006, p. 21-22)

Rothenberg, também comenta que a separação da arte em música, dança, mito, pintura etc. que fazem parte de um todo da performance, é uma necessidade do ocidente “civilizado”, não de comunidades pré-tecnológicas. A partir de seus estudos e convivência com comunidades ameríndias dos Estados Unidos, o autor comenta que dentro dessa perspectiva ocidental, a unidade e multiplicidade das performances desses povos “é imediatamente complicado pela natureza ‘coletiva’ da poesia [...], em grande medida, inseparável da quantidade de materiais que uma única obra pode empregar.” (ibidem, p. 21-22)

A mesma lógica pode ser encontrada no Zen Budismo. Segundo Daisetz Teitaro Suzuki, o raciocínio oriental é sintético e não dá muita atenção à elaboração de particularidades, mas à “captação intuitiva do todo. Portanto, a mente oriental, caso imaginemos sua existência, é necessariamente vaga e indefinida, e parece não possuir um índice que imediatamente a revele a um estranho.” (SUZUKI, 1961, p. 33-34)

Apesar da distância entre as culturas ameríndias e orientais, é perceptível que ambas possuem uma sabedoria ancestral comum, de coexistência entre os seres e o todo; de que o homem não está a par da natureza, mas também é natureza; de que o homem está ligado ao destino e duração do todo. Sobre isso, Joseph Campbell (1989, p. 12), em *O Herói de Mil Faces*, comenta que “Há, sem dúvida, diferenças entre as inúmeras religiões e mitologias da humanidade, mas [...] uma vez compreendidas as semelhanças, descobriremos que as diferenças são muito menos amplas do que se supõe popularmente.”

José Miguel Wisnik (1989, p. 27) comenta que a música, historicamente, é feita de uma longa conversa entre som e ruído, os quais não se opõem na natureza, contudo, são administrados por diferentes culturas, cada uma com a sua definição de tais conceitos. Já Cage (2013, p. 28) põe em cheque esta divisão ao afirmar que “sons são eventos em um campo de possibilidades, não somente marcações discretas favorecidas por convenções”, da mesma forma que defende a união entre arte e

vida, pois, segundo o compositor, quando estão separadas, o que resta é somente arte, uma coleção de cânones. Por outro lado, “com a música contemporânea [...], e quando esta é realmente contemporânea, não há espaço para tal separação, então, o que resta é vida, pois assim que se finaliza uma peça outra já é iniciada na sequência, do mesmo modo como as pessoas continuam lavando a louça, escovando os dentes, etc.” (CAGE, 2013, p. 44)

Desta forma, Cage elimina conceitualmente não apenas as relações hierárquicas entre som e silêncio e sons musicais e não musicais, mas também entre compositor e público, performance e vida, admitindo uma relação direta entre a arte e o todo da existência. Em Cage, essa relação pode ser percebida, por exemplo, na palestra *Indeterminacy*, proferida em 1958, em Bruxelas, na qual são contadas trinta histórias, uma por minuto — e que foi rerepresentada posteriormente nos Estados Unidos acrescida de outras sessenta histórias. Sobre a palestra, Cage (2013 p. 260) afirma que a ideia em “juntar as histórias de maneira não planejada é para sugerir que todas as coisas — histórias, sons incidentais do ambiente e, por extensão, os seres — estão relacionadas.”

Outro exemplo é *Music of Changes*, composta com operações do acaso, especificamente o I-Ching, sobre a qual Cage (2013 p. 36) comenta que

é uma peça mais inumana do que humana, uma vez que foi criada a partir de operações do acaso. O fato de que essas coisas que a constituem, apesar de serem apenas sons, passem a controlar um ser humano, o músico, delegam à obra o aspecto alarmante como um monstro de Frankenstein. Essa situação, obviamente, é característica da música ocidental, da qual as obras primas são os exemplos mais assustadores, e as quais, quando relacionadas à comunicação humana, passam do papel de monstro de Frankenstein para o de Ditador.

Este inumano pode ser lido também como pós-humano, pois assim como na citação de Braidotti (2013, p. 107) mencionada anteriormente, ao utilizar o I-Ching para sua composição, Cage ultrapassa uma identidade fechada tanto da obra quanto de si como compositor, abrindo espaço para que outras forças criativas não-humanas operem em igualdade com os esforços humanos. Desta maneira, em sua introdução ao I-Ching, Carl G. Jung explica que

se deixarmos a natureza agir, veremos um quadro muito diferente: o acaso vai interferir total ou parcialmente em todo o processo, tanto assim que, em circunstâncias naturais, uma sequência de fatos que esteja em absoluta concordância com leis específicas constitui quase uma exceção. A mente chinesa, como a vejo trabalhando no I Ching, parece preocupar-se exclusivamente com o aspecto casual dos acontecimentos. (JUNG, 2006, p. 16)

Após um primeiro impulso criativo, o silêncio e o silenciamento da intenção, na concepção de Cage, se provam não como atos destrutivos, mas ações geradoras de resultados ricos em múltiplas possibilidades, realizações e complexas interrelações. Sobre isso, o compositor comenta:

Eu sei perfeitamente bem que as coisas se interpenetram. Mas creio que se interpenetram de forma mais rica e com mais complexidade quando eu mesmo não estabeleço nenhuma conexão. É quando se encontram e formam o número um. Mas ao mesmo tempo formam não-obstrução. São elas mesmas. Elas são. E uma vez que cada uma é ela mesma, há uma pluralidade no número um. (CAGE 1984 apud HELLER, 2008, p. 127)

Também, não podemos ignorar a semelhança com a fala de Deleuze sobre a relação ontológica dessa não obstrução silenciosa com o todo do bergsonismo, pois

de um lado, tem-se razão em comparar o vivente ao todo do universo; mas equivoca-se ao interpretar tal comparação como se ela exprimisse uma espécie de analogia entre duas totalidades fechadas (macrocosmo e microcosmo). Ao contrário, se o vivente tem finalidade é por ser ele essencialmente aberto a uma totalidade também ela aberta: “ou a finalidade é externa ou é absolutamente nada”. Portanto, é toda comparação clássica que muda de sentido; e não é o todo que se fecha à maneira de um organismo, mas o organismo é que se abre a um todo e à maneira desse todo virtual. (DELEUZE, 2020, p. 92)

Da mesma maneira, Braidotti comenta que, neste encontro do sujeito com o todo,

o que nós humanos realmente desejamos é desaparecer por meio da fusão neste fluxo generativo do devir, cuja condição prévia é a perda, o desaparecimento e a ruptura do eu individual e atomizado. O ideal seria tomar apenas memórias e deixar apenas pegadas para trás. O que mais desejamos é entregar o eu, de preferência na agonia do êxtase, escolhendo assim nossa própria maneira de desaparecer, nossa maneira de morrer para e como nós mesmos. Isto pode ser descrito também como o momento da dissolução ascética do sujeito; o momento de sua fusão com a teia de forças não humanas que o enquadraram, o cosmos como um todo. (BRAIDOTTI, 2013, p. 136)

Essa interpenetração e abertura não atomizada fica evidente em 4'33”, a qual não existe de maneira solitária. Para que ela se realize, se faz necessária a coexistência entre o indivíduo e o ambiente. A obra se abre ao todo, é geocêntrica, e nega as posições hierárquicas tradicionais do sistema da música, uma vez que

a mudança pós-antropocêntrica das relações hierárquicas que tinham privilegiado ‘o Homem’ exige uma forma de distanciamento e um reposicionamento radical por parte do sujeito. O melhor método para realizar isto é através da estratégia de desfamiliarização ou distância crítica da visão dominante do sujeito. A des-identificação envolve a perda de hábitos familiares de pensamento e representação a fim de preparar o caminho para alternativas criativas. Deleuze chamaria isto de uma ‘desterritorialização’ ativa. As teorias raciais e pós-coloniais também deram importantes contribuições para a metodologia e a estratégia política de desfamiliarização. (BRAIDOTTI, 2013, p.88-89)

A partir disso, podemos perceber em Cage uma desterritorialização ativa em relação à tradição musical ocidental e toda a carga humanista hegemônica presente, em um movimento de abertura e incorporação de expressões sonoras não-humanas no qual o silêncio se mostra como uma força criativa e criadora. Ou seja, ao invés de um confronto introspectivo com a própria mortalidade, o silêncio Cageano se expande em uma relação ontológica com todo o ambiente no qual é inserido em uma relação não hierárquica na integração e incorporação da multiplicidade da existência como um todo.

4. Considerações finais

Como pudemos perceber, o pós-humano é um conceito que permeia as diversas e complexas cadeias de relações da vida contemporânea. Muitas de suas características já vêm desde a primeira metade do século XX. Outras, ainda, podem ser verificadas em tradições milenares, como o zen-budismo, apesar de toda abrangência com o pensamento crítico contemporâneo de Braidotti. De todo modo, dentro dessa perspectiva, podemos comparar duas concepções opostas de silêncio, privilegiando uma concepção positiva de silêncio sobre uma outra de natureza francamente negativa: de um lado um silêncio negativo, aqui problematizado a partir de determinados aspectos da obra de Toru Takemitsu, e relacionado às noções de morte, fim e ausência, características da tradição humanista e ocidental; e de outro lado, um silêncio positivo, mais próximo ao ideal pós-humano, aqui demonstrado por meio da crescente tomada de consciência de John Cage a respeito de um silêncio musical que inevitavelmente se abre ao acaso como força criadora e geradora de vida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- ARNS, Inke. On the Dark Side of Silence. In: DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). *Sounds Like Silence*. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 39-44
- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 1989.
- DANIELS, Dieter. ARNS, Inke. Sounds Like Silence. In: DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). *Sounds Like Silence*. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 15-17
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DERRIDA, Jacques, OWENS, Craig (trad.). *The Parergon*. The MIT Press. Vol. 9 Summer 1979, p. 3-41, 1979.
- DOLEWKA, Marek. *Silence as a Symbol of Death in the Reflection of Gisèle Brelet and Tōru Takemitsu*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. Cracóvia, n. 30, v. 3/2016, p.115-128, 2016.
- HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a Poética do Silêncio*. 2008. Tese (Doutorado, Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2008.
- IRLANDINI, Luigi Antonio. *Musical Time in Tōru Takemitsu's November Steps*. *Per Musi*, [S. l.], n. 42, p. 1-28, 2022.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A Música e o Inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- JUNG, Carl G. Prefácio In: *I Ching: O Livro das Mutações*. São Paulo: Pensamento, 2006.
- KIM, Chung Eun. *Silence in The Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino*. 2018. Tese (Doutorado, Letras) - Rutgers State University of New Jersey, Graduate Program in Music, New Brunswick, 2018.
- KRENAK, Ailton. *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LIGOTTI, Thomas. *The Conspiracy Against The Human Race*. Nova York: Hippocampus Press, 2011.
- ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no Milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- SCHAFFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- SCHAFFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-Budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silences: Selected Writings*. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.
- TAKEMITSU, Toru. *Contemporary Music in Japan*. *Perspectives of New Music*, vol. 27, n. 2, p. 198-204, 1989.

TAKEMITSU, Toru. *One Sound*. Contemporary Music Review, vol. 8, part 2, p. 3-4, 1994.

TAKEMITSU, Toru. *Uninterrupted Rest*. Paris: Editions Salabert, 1962. (Partitura). Piano

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras-Círculo do Livro, 1989.

SOBRE OS AUTORES

Guilherme Stromberg Guinski é compositor, performer e artista audiovisual. Possui graduação em Jornalismo e é mestrando em Música, na linha de Criação Sonora, pela Universidade Federal do Paraná, sob a orientação do Prof. Dr. Indionei Rodrigues. Atualmente pesquisa a influência das ideias de Marshall McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7822-5654>. E-mail: gsguinski@gmail.com

Indionei Rodrigues é compositor, arranjador e educador musical. Estuda aspectos do tempo musical e da temporalidade do processo composicional musical (PhD, UL, Londres), gesto polimétrico e politempo (mestrado, USP, SP). É professor associado da Universidade Federal do Paraná. Seus atuais interesses de pesquisa incluem o estudo de aspectos temporais, epistemológicos e ontológicos envolvidos no processo criativo musical, e aspectos rítmicos formais emergentes no ato composicional. Também desenvolve pesquisas em processos criativos experimentais envolvendo improvisação livre, tecnologias interacionais e de realidade aumentada, e interfaces artísticas multiartes, incluindo performances híbridas, teatro musical e ópera. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9292-7724>. E-mail: indionei@ufpr.br