

## Em torno do nominalismo estético

### Cage, Adorno e a distância crítica

J.-P. Caron<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
jpccaron@gmail.com

**Resumo.** Nosso trajeto no presente texto será o seguinte: expor brevemente alguns aspectos da *filosofia* de John Cage como uma que propõe, nos termos de Vladimir Safatle, uma “suspensão da subjetividade composicional”. A seguir, abordar a crítica adorniana às tentativas de Cage de “abertura ao que acontece”, para, finalmente, propor, por meio de alguns exemplos de espírito cageano, não uma abertura como figura central para a composição indeterminada quanto ao seu resultado, mas uma *revisão* de uma infraestrutura normativa da ação que a motiva. Tal proposta será tornada explícita a partir de um texto de Cornelius Cardew sobre uma das obras da tradição experimental, de La Monte Young. Isso permitirá lançar luz sobre a ideia adorniana de um *nominalismo estético*, mas aqui definido de maneira diversa de Adorno, como uma possibilidade latente na produção contemporânea, das obras tomarem como material as próprias meta-determinações (“regras para a ação”) que tornam possíveis a sua própria determinação sensível. E, se de um lado o nominalismo estético (no nosso sentido) se vê vindicado como possibilidade latente por uma tal abordagem, também se mostra aqui uma concepção renovada da dimensão *crítica* na composição musical.

**Palavras-chave:** Cage, John; Adorno, Theodor; indeterminação; nominalismo; forma crítica

---

*To perform this piece, do not perform this piece*<sup>1</sup>**I.**

A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no fato de as obras- e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético- suspenderem a sua própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua ideia; para aí aponta o momento de ruptura de toda a arte moderna (ADORNO, 2008, p. 212).

Com esta afirmação de Adorno são colocadas algumas das coordenadas que devem orientar o presente texto. Três ideias devem ser retidas: a) que a obra de arte possui uma logicidade interna segundo a qual ela decide sobre regimes de identidade e diferença, temporalidade, tensão e repouso, em suma, sobre tudo o que irá constituir a gramática que articula; b) a possível relação desta logicidade com o que Adorno chama “lógica formal”. O próprio Adorno estabelece esta relação como uma forma de *derivação* que teria se dado entre esta e a logicidade interna das obras (por assim dizer, *encarnada* em seu elemento sensível). Teremos mais a dizer sobre isso, sobretudo no que tange ao comentário de Adorno sobre a relação entre as determinações da obra e o elemento sensível tal como encarnado na realidade empírica. No presente trabalho, no entanto, não estamos comprometidos com esta relação no sentido de uma derivação, mas procuraremos identificar até o final do texto o significado em que algo como uma “lógica formal” pode estar operante nos regimes de formação das obras. c) A suspensão da própria logicidade que Adorno observa na arte moderna como o seu momento de ruptura. O que não significa dizer que a arte moderna (e com ela, nosso assunto, a música) determina-se unicamente por esta ruptura de seu elemento lógico. Nosso propósito aqui é ir mais adiante, e reconhecer e abordar um certo tipo de logicidade em uma obra que a princípio se quer em oposição à ideia mesma de logicidade: a proposta da *indeterminação* a partir da obra de John Cage e da dita “tradição experimental” que teria se formado a partir dos aportes deste compositor. Logicidade esta que atua simultaneamente em vários níveis: nível da obra musical tomada como acabada, nível da performance, nível da partituração de regras explícitas, nível da prática implícita no reconhecimento de *obras*<sup>2</sup>, nível do reconhecimento da regra enquanto regra e de sua aplicação enquanto aplicação. Em todos os níveis descritos está presente, e a cada momento, uma dimensão de normatividade da ação que nos permite perguntar: que regras orientam a minha ação no contexto desta prática/obra específica?

---

<sup>1</sup> Tony Conrad: “Piece”, reproduzida em LELY & SAUNDERS (2012, p. 162)

<sup>2</sup> A distinção implícito-explicito foi tematizada por nós em CARON, J.-P. (2013)

O presente artigo se conecta assim com uma discussão anterior que desenvolvi a respeito da ontologia da obra de arte em outros artigos e trabalhos. Nestes, a ideia de uma obra como resultando de *regras para realizar uma ação* foi central para a construção de uma ideia de uma logicidade outra, adequada a uma *morfologia da obra musical* de acordo com o aporte da indeterminação cageana.<sup>3</sup> Não terei tempo para apresentar aqui os modelos que foram desenvolvidos, mas o leitor terá uma ideia do que se trata até o final deste ensaio.

## II.

Em seu livro sobre a estética musical de Adorno, Max Paddison localiza o início da modernidade musical em uma “cisão entre as necessidades expressivas dos compositores e o caráter reificado das formas e gêneros tradicionais herdados” (PADDISON, 1997, p. 29). Essa ideia aponta para o momento histórico da Segunda Escola de Viena- caracterizada pela emancipação da dissonância, a dissolução das formas narrativas na forma aforística, a funcionalização da “cor sonora” (*Klangfarbe*) e inúmeras outras inovações- momento desde o qual se dá historicamente o olhar de Adorno. Ela aponta também para uma possível, ainda que problemática, continuidade deste processo nos dias de hoje. Em que pese a preponderância em certos círculos criativos de uma musicalidade não mais crítica mas dita “cínica”, que usa os materiais históricos no intuito de construir formas reconhecíveis por meio de gestos estereotipados (Cf SAFATLE, 2008, p. 180) existem ainda setores mais radicais da produção composicional, que, inclusive, teriam em parte migrado da música estritamente de concerto para habitar outros espaços culturais (o dito *underground*).<sup>4</sup> Conforme anunciado, é nosso objetivo defender um

<sup>3</sup> Indicamos ao leitor os textos CARON, J.-P. (2013); CARON, J.-P. (2012); CARON, J.-P. (2020) e uma publicação futura em livro da tese defendida na Universidade de Paris 8 em cotutela com a Universidade de São Paulo *L'indétermination à l'oeuvre. John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale*. O termo “morfologia da obra musical” foi cunhado por Valério Fiel da Costa em COSTA, V.F.C. (2009) e COSTA, V.F.C. (2016).

<sup>4</sup> Destaco em nosso contexto brasileiro a produção que se deu em torno de espaços não-acadêmicos autônomos como o Plano B Lapa, no Rio de Janeiro e o Ibrasotope, em São Paulo, entre outros. Além destes, a produção veiculada pelos vários Encuns- Encontros Nacionais de Compositores Universitários mobilizou o contexto acadêmico em torno destes mesmos ideais e participantes. Esta produção é examinada por Mario del Nunzio em sua tese de doutorado pela USP, *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/pt-br.php>, visitado em 27 de Dezembro de 2020.

Também a revista Claves dedicou um número ao aniversário de dez anos do Encun: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24150>, visitado em 27 de Dezembro de 2020.

aporte crítico para esta produção dita de “música experimental” para além de toda a recuperação instrumentalizada de materiais fetichizados pelas músicas mais recentes.<sup>5</sup>

Com relação às propostas de John Cage deveria-se, *a princípio*, ainda modificar o polo “das necessidades expressivas dos compositores” afirmado por Paddison, na medida em que a indeterminação cageana teria advindo como tentativa de, precisamente, *bloquear* a expressão subjetiva, procurando abrir caminho no interior da própria obra musical para a “natureza em suas maneiras de operação”<sup>6</sup>. Esta posição justifica falar em “estoicismo musical”, na fórmula de Vladimir Safatle, em virtude de uma “suspensão do juízo composicional” que é bem sintetizada no parágrafo a seguir:

A identificação de clímax e tensões exige funções intencionais como a memória narrativa (que organiza o desenvolvimento em ‘drama’), a atenção orientada por um *telos*, além da compreensibilidade de princípios de diferenciação e de identidade partilhados tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte. (...) A música da imanência de John Cage, no entanto, é uma música da dissolução do Eu por não exigir nenhuma destas funções intencionais e sintéticas. Se lembrarmos que uma das funções centrais do Eu é, exatamente, ser uma unidade sintética de representações, ou seja, a instância que fornece a regra de unificação do diverso da intuição em representações de objetos, então podemos compreender como a luta de Cage contra as funções harmônicas de estruturação do material sonoro e contra os princípios de diferenciação que compõem a gramática musical era, no fundo, luta contra as funções sintéticas do Eu (SAFATLE, 2006, p. 185-186).

Fica claro que o pólo das “necessidades expressivas do compositor” passaria aqui por mudanças estruturais profundas. Não mais a ruptura se daria entre um desejo de expressão subjetivo e as formas musicais herdadas da tradição, mas entre estes *dois polos conjuntamente* e uma imanência sonora que se quer *totalidade do universo sonoro*. Com este propósito, bem conhecida é a inclusão por Cage dos ruídos, entidades sonoras que escapam à estruturação harmônica e escalar do Ocidente. Mais do que isto, a ideia de totalidade do universo sonoro para além das distinções funcionais introduzidas historicamente implica que esta já seja reconhecida como portadora de uma articulação própria (“a natureza em suas formas de operação”) que a subjetividade não mais que *bloquearia*

---

<sup>5</sup> A questão do fetichismo no uso de materiais estereotipados é complexa e não se deixa resumir ao simples juízo de “pós-modernismo” se atentarmos por exemplo a gestos ambíguos, portanto que guardam alguma carga semântica no uso de materiais para além de sua *disponibilidade*, como os do *vaporwave*, entre outros gêneros de apropriação de materiais gastos.

<sup>6</sup> Trata-se de um tropo comum do pensamento de Cage, e podemos encontrá-lo em diversos textos e entrevistas do compositor.

na medida em que buscaria impor os seus próprios processos de organização e síntese a esta imanência. Neste contexto, faria sentido perguntar, com Safatle: “O que é necessário destruir para que a natureza possa advir em seu modo de operação próprio?” (SAFATLE, 2006, p. 176). A figura privilegiada da filosofia cageana passaria então a ser o *silêncio*, não enquanto ausência de som, mas sim enquanto lugar de uma não-intenção do sujeito e de uma potencial emergência de todos os sons, para além de qualquer dicotomia estruturante (“Let sounds be sounds”- Deixar os sons serem eles mesmos). Ou pelo menos assim diz uma doxa cageana bem conhecida.

Nosso trajeto no presente texto será o seguinte: expor brevemente alguns aspectos da *filosofia* cageana (distinta de sua *práxis*) como propondo esta suspensão da subjetividade composicional. A seguir, abordar a crítica adorniana às tentativas por parte de Cage de efetuar uma “abertura ao que acontece”, para, finalmente, propor, por meio de alguns exemplos de espírito cageano, como figura central para a composição indeterminada não uma abertura, mas uma *revisão* de sua infraestrutura normativa interna. Esta proposta será tornada explícita a partir de um texto de Cornelius Cardew sobre duas obras da tradição experimental, uma de sua própria autoria. e uma de autoria de La Monte Young. Isso permitirá lançar luz sobre a ideia adorniana de um *nominalismo estético*, mas aqui definido de maneira diversa de Adorno, como uma possibilidade latente na produção contemporânea, das obras tomarem como material as próprias meta-determinações (“regras para a ação”) que tornam possíveis a sua própria determinação sensível. Isto resultaria não mais em um idioma comum da música (sentido almejado por Adorno para o seu termo “nominalismo”) mas, mais profundamente, na tomada como *material para elaboração* das condições que constituem a obra, as regras que devem ser seguidas para a constituição de um resultado perceptível como obra. E, se de um lado o nominalismo estético (no nosso sentido) se vê vindicado como possibilidade latente por uma tal abordagem, também se mostra aqui uma concepção renovada da dimensão *crítica* na composição musical, que não mais se vê como resultando de um conjunto invariante de formas-do-proceder (comportamentos de intérprete e público no ritual de concerto; de intérprete com relação à função da partitura; *Werktreue*<sup>7</sup>; manutenção de identidades estáveis das obras ao longo do tempo, etc), mas que tem a sua infraestrutura normativa submetida a transformações que a própria obra singular propõe. Entendemos aqui essa concepção crítica em continuidade com Safatle que sobre ela afirma:

---

<sup>7</sup> A emergência e o desenvolvimento da ideologia *Werktreue*, de “fidelidade à obra”, entendida como um organismo a ser mantido invariante, é narrado de forma filosoficamente virtuosa por Lydia Goehr, 1992.

Dessa forma, a forma crítica deveria ser forma que expõe, em uma 'distância correta', seus próprios processos construtivos, forma que já traz em si a negação da naturalização de sua aparência como totalidade funcional. Esta ideia é central: as obras fiéis à forma crítica seriam capazes de organizar-se a partir de protocolos de *desvelamento de seu processo de produção*. As obras que se organizam a partir desse impulso crítico têm, como dizia Hegel, os intestinos fora do corpo (SAFATLE, V. 2008 p. 181).

Assim, defenderemos a indeterminação cageana, tal como seguida por outros compositores como *desvelamento de seu processo de produção*. Mas um problema se coloca aqui: se as obras de Cage querem ser *transparentes* ao seu fora, não estariam elas, ao contrário, retirando-se de circulação enquanto obra, tornando-se invisíveis, para deixar pairar a realidade empírica extra-obra? Não se deixariam elas absorver pela realidade empírica de tal forma a perderem completamente a "distância correta" que as separaria da mesma e consagraria seu aporte crítico?

### III.

Branden Joseph em seu artigo "John Cage and the architecture of silence" desenvolve algumas reflexões acerca do silêncio favorecido pela obra de Cage. O artigo examina as relações de Cage com alguns arquitetos da contemporaneidade, discutindo algumas das opções estéticas do compositor americano em consonância com suas escolhas no campo da arquitetura. É citado o desgosto de Cage para com a proposta do Modulor, de Le Corbusier, que seria um sistema capaz de replicar diferentes medidas em proporções variadas, tendo por base um indivíduo humano ideal. O objetivo anunciado por Le Corbusier seria o de substituir o sistema métrico por uma série de proporções derivadas de um indivíduo ideal médio de cerca de 1,83 metros, a serem usadas na produção arquitetural em série. Este projeto se caracterizaria por uma padronização antropomórfica, e um ideal de proporcionalidade que, de acordo com o próprio Cage, estão em total desacordo com a sua própria estética.

Segundo Branden Joseph, a música de Cage propõe uma arquitetura de *vidro*. Sua argumentação baseia-se na relação de Cage com o arquiteto Paul Williams, que teria ele desenhado nada menos do que a casa do próprio Cage em Stony Point.

'Não apenas as janelas, este ano, muito embora sejam pequenas, vão abrir: uma parede inteira desliza quando eu tenho a força ou a ajuda para empurrá-la. E no que eu entro', pergunta Cage, mais uma vez aludindo a Le Corbusier, 'Não a proporção. A desordem da floresta indomada' (CAGE *apud* JOSEPH, 2011, p. 77)

A metáfora não poderia ser mais adequada. Ao entrar em sua própria casa de vidro, Cage não encontra aí proporção, e sim o desaparecimento da própria estrutura: a grande porta deslizante e janelas de vidro deixam entrever aquilo que *não é a casa*, a saber, a floresta que a circunda.

Desde suas peças dos anos 30 para conjuntos de percussão, Cage utilizava estruturas de sequências de duração, que preenchia então com eventos de vários tipos. Isto correspondia ao seu juízo de que uma estrutura composicional baseada no tempo seria *correta* enquanto uma baseada na harmonia seria *incorreta*, pois a duração é aquilo que tanto o som quanto o silêncio teriam em comum, em oposição à organização harmônica, que seria intrinsecamente parcial, e atinente somente a sons, e de um tipo específico: os sons de altura definida.<sup>8</sup> De forma análoga à obra de Williams, as estruturas temporais mobilizadas por Cage, ao *não tomar a estrutura harmônica da nota por base, contrariando toda a organização musical do Ocidente*, deixa entrever aquilo que está fora da estrutura: os sons incidentais que ocorrem durante a performance. É desta maneira que pode ser compreendida uma composição como a famosa 4'33'' - o esvaziamento da estrutura temporal que anteriormente era preenchida por eventos sonoros determinados pelo compositor. Joseph leva a metáfora mais longe mostrando exemplos da notação de Cage que fazem referência bastante precisa a esta situação de *interpenetração* exterior-interior que é característica da obra musical de Cage e da arquitetura de Williams. Um destes exemplos é a peça *Music for Carillon* (Fig. 1)

---

<sup>8</sup> O argumento encontra-se no texto "Defense of Satie", de 1948

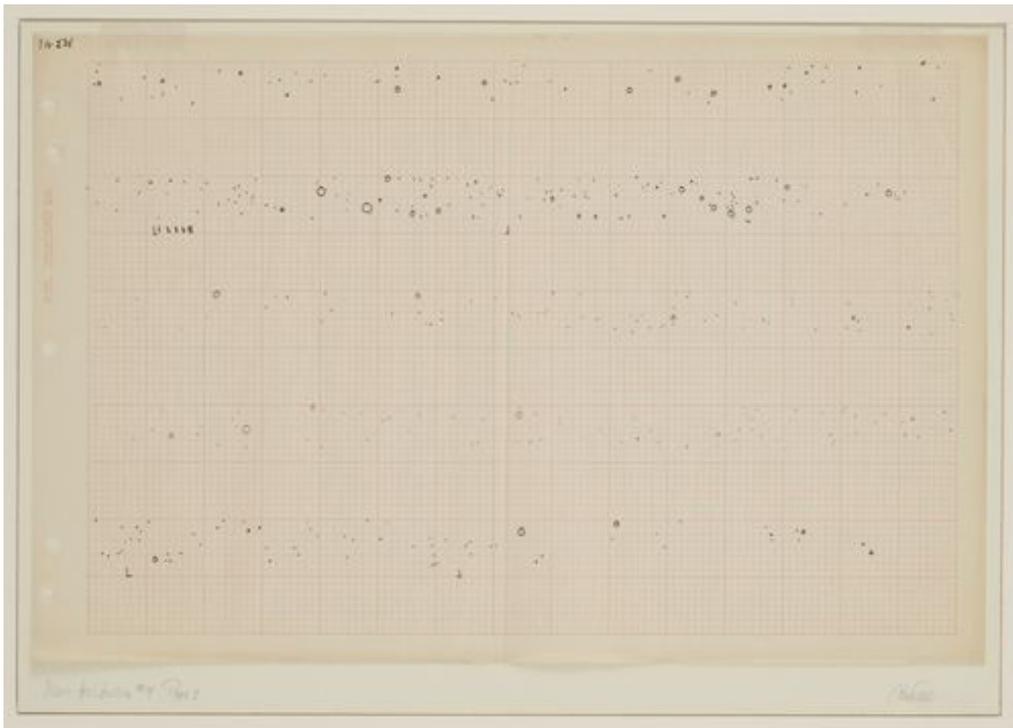


Fig. 1 *Music for Carillon*

Nesta peça, os quadrados que compartimentam a folha de papel quadriculado marcam o tempo. Cada seccionamento vertical marcaria aproximadamente um segundo. E cada seccionamento horizontal marcaria uma divisão de altura. A altura permaneceria, no entanto, não determinada com exatidão na medida em que a treliça deve ser adaptada à extensão efetivamente presente no instrumento no qual a peça deve ser executada (um carrilhão de sinos). Joseph compara então a treliça com a “substância” da própria obra- os pontos que são marcados a partir de operações com acaso no interior do papel quadriculado. Estes pontos representam notas, ou ocorrências sonoras possuindo determinações de tempo (a divisão vertical onde ocorrem) e de espaço sonoro ou altura (a divisão horizontal). Segundo Joseph é como se a treliça fosse uma janela e os pontos que ocorrem em seu interior os eventos livres que são enquadrados por esta janela transparente. A metáfora é levada ainda mais adiante e de forma mais literal na série de peças chamadas *Variations*. Nestas, folhas transparentes contando pontos e retas são sobrepostas umas às outras, gerando um desenho cuja complexidade é resultante da posição específica das folhas. Os pontos representam então eventos cujos parâmetros são determinados por graus de aproximação com as retas desenhadas, cada qual representando um parâmetro sonoro.

Mas mais profundamente do que estes exemplos específicos, a música de Cage possuiria esta ética de *interpenetração* entre eventos, cada qual possuindo o seu próprio centro, em uma indiferença mútua dos sons

uns com os outros e da própria vontade do compositor para com eles. Não é fortuito que o exemplo proposto por Joseph a partir do próprio Cage tenha sido a visão de uma floresta não-obstruída por uma arquitetura que permitiria precisamente esta interpenetração. Trata-se do universo “natural” segundo Cage- uma natureza que se caracterizaria por este caos no qual coisas se chocam e coexistem e interpenetram sem dominação mútua ou de uma sobre as demais.

#### IV.

Segundo Joseph, a abdicação de uma “distância crítica” da obra com relação à realidade empírica por Cage o teria tornado alvo de ataques de Adorno nos anos 60. Em “Vers une musique informelle”, Cage teria sido criticado por alocar “poderes mágicos” à nota individual.

(...) por outro lado, a hipótese de que a nota “existe” em vez de “funcionar” ou é ideológica ou pertence a um positivismo fora de moda. Cage, por exemplo, parece atribuir ao som- talvez em razão de sua relação com o zen-budismo- uma força metafísica, livre de toda suposta superestrutura (ADORNO, T. 2007, p. 277).

Segundo Adorno, a obra de Cage sucumbiria à ideologia ao confiar a própria constituição aos próprios materiais sonoros brutos não-dialetizados. Como se a simples concentração na nota independente das demais garantisse a eliminação de todas as relações que o material musical guarda com a história. Como ele diz já em *Filosofia da nova música*, “a admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material da composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe.” (ADORNO, T. 1974, p. 35). E continua, após mencionar a realidade física do som como material positivamente compreendido pela tradição.

Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos. No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica implicada e que se converteu numa qualidade sua (ADORNO, T. 1974, p. 35).

Torna-se clara a crítica que Adorno dirige a Cage: a concentração em eventos mutuamente independentes negligencia essa tendência histórica, situando-se, por assim dizer, fora de qualquer mediação com a totalidade da forma e com o estágio atual da linguagem. a partir do qual a obra obteria seu sentido.

Essa insistência na co-determinação mútua de material e forma no contexto do pensamento musical de Adorno pode ser enganosa e dar a impressão de que o que é necessário é um todo funcional que absorve completamente o material. Este não é o caso. Basta lembrar a insistência de Adorno na heterogeneidade do material com relação às ambições totalizantes da forma. Nesse sentido, o material sempre foi para Adorno também o outro da forma: aquilo que resiste à integração formal por um excesso que não pode ser completamente integrado. A dominação total do material pela forma seria equivalente à dominação da natureza pela razão instrumental. Isto não quer dizer que o material seja “natural”. É precisamente pela sedimentação de conteúdo histórico no próprio material que *nem todas as possibilidades são possíveis em todas as épocas*. A integração formal deve levar em consideração as conotações históricas *qualitativas* do material, que impõem um limite à liberdade do compositor. É neste sentido que a relação forma-material pode ser aproximada da relação sujeito-natureza proposta em *Dialética do Esclarecimento*, texto que expõe a história das conversões da razão em dominação da natureza, que se faria pela unificação da diversidade da experiência em objeto de cálculo, pela redução de qualidades em quantidades. No contexto especificamente musical é valorizado por Adorno por exemplo o momento em que o dodecafonismo, procedimento que vem organizar a nova liberdade advinda com o universo atonal livre- na medida em que esta é percebida como aprisionamento, pela falta de uma gramática que permita o desdobramento temporal da obra como discurso, torna-se ele próprio um novo enrijecimento, absorvendo a expressão nas figuras estereotipadas das formas da série. As tentativas de emancipação da natureza pelo processo construtivo da liberdade reiteram, para Adorno, a determinação natural. Razão se interverte em dominação.

Aqui encontramos um paralelo com Cage, mas que não pode ser resumido em uma relação de identificação entre as posições. Em Cage, também encontramos um face a face entre sujeito e natureza, mas a operação que ele propõe não pode ser assimilada à dialética proposta por Adorno: ao invés da mediação entre um e outra, ele proporia a destruição da intencionalidade do ego, e a dissolução das categorias por meio das quais é possível a um sujeito sintetizar o real. Considerando que, para Adorno (e Horkheimer), a natureza é percebida como uma ameaça à integridade do sujeito, que se vê perpetuamente sob o risco de voltar ao abismo do inorgânico; para Cage, ela é pura imanência, produtora de diferenças que vão além da atividade sintética do mesmo sujeito. É através desse abandono das estruturas sintéticas da subjetividade que podemos experimentar o que é da ordem da natureza no sentido cageano. A natureza em Cage

revela-se assim precisamente pela abdicação da intervenção individual do compositor no material, abdicação esta que impediria a emergência de quaisquer restolhos de uma subjetividade que aparece por meio de uma expressão fetichizada.

Esta posição tem consequências importantes para o conceito de material musical em Cage. Este é definido como o continuum de sons disponíveis no mundo. Mesmo antes do advento da composição indeterminada quanto aos resultados, Cage procurou absorver quaisquer sons que surdissem, mesmo aqueles que historicamente não foram absorvidos pela gramática tonal e serial, como os ruídos. Como dissemos antes, esse era o significado de sua escolha por uma estruturação rítmica em vez de harmônica. Essa disponibilidade completa da totalidade sônica do mundo contrasta com a concepção do material de Adorno, como comenta Dahlhaus:

O caráter linguístico da música está intimamente ligado ao conceito de material forjado por Adorno (...). Para Adorno, o material à frente do qual o compositor se encontra não é um material puro, a-histórico e identicamente disponível em todos os momentos, mas a soma das relações sonoras pré-formadas e determinadas pela história, relações que o compositor pode usar como protocolos de expressão rotineiros ou evitá-las, porque, ao envelhecerem, não passam de vocábulos obsoletos. O material musical, portanto, se assemelha a uma linguagem com fórmulas habituais, mas também com novas possibilidades de expressão (DAHLHAUS C. 2004, p. 170).

E ele continua:

A ideia de que o material musical é inteiramente histórico (a parte dada pela natureza é "pré-musical") é diametralmente oposta ao postulado de John Cage. Cage quer que nos livremos do fardo da tradição e liberemos os sons da música que a ela foram impostos, a fim de descobrir a natureza autêntica do que soa (DAHLHAUS C. 2004, p. 171)

Ainda que reconhecendo o potencial crítico de uma iniciativa desta natureza ao ver o *Concert for piano and orchestra* de Cage como um exemplo de "música da catástrofe", Adorno tem outra leitura do conceito de "informal", que inclui o pólo material e o pólo expressivo. Em uma citação selecionada por Anne Boissière em seu livro, Adorno comenta a obra de Cage:

Pode ser que certas obras musicais, como o Concerto para Piano de John Cage, que se impõem como lei uma contingência implacável e, portanto, algo que se assemelha a um significado, o da expressão de horror, contem entre os fenômenos-chaves do tempo. É realmente um dos enigmas da arte e um sinal da potência de sua lógica que todo rigor lógico, mesmo aquele que

chamamos de absurdo, resulta em algo que se assemelha a um sentido (ADORNO, T. *apud* BOISSIÈRE, A., 1999, p. 114).

Segundo Boissière, a apreciação de Adorno por esta obra de Cage testemunha uma cumplicidade no sentido de uma crítica à dominação da natureza, mas uma crítica que, em Cage, permanece abstrata, ou seja, não vai até o fim na mediação entre subjetividade e natureza sob uma figura renovada da razão, reivindicada por Adorno após a *Dialética do Esclarecimento* sobretudo na *Dialética Negativa*.

Adorno e Horkheimer, conscientes do pessimismo que animava sua colaboração teórica, afirmavam desenvolver nestes fragmentos nada além de um trabalho preparatório para a elaboração ulterior de um conceito positivo de razão. E é efetivamente a este esforço teórico que se dedicará Adorno na *Dialética Negativa*. (BOISSIÈRE, A. 1999, p. 48)

Boissière insiste no fato de que, apesar de sua óbvia importância, não se deve ler, portanto, toda a posição adorniana sobre música a partir da *Filosofia da Nova Música*. Para ela, neste livro, Adorno compreende a modernidade da obra como resultado da modernidade do material. Nesse sentido, as análises tardias de Adorno, que Boissière enfatiza em seu trabalho, são o desenvolvimento de um conceito renovado de mediação, de modo a incluir a possibilidade de usar materiais *gastos*, como os de Mahler, em um contexto que não os falsifique- isto é, em um contexto que deixa evidente para o ouvinte o caráter historicamente passado do material utilizado. Essa possibilidade, longe de fazer a modernidade da obra repousar exclusivamente no material, a reconhece como resultado de uma complexa mediação entre material e forma, na qual o papel assumido pela subjetividade composicional permanece essencial, o que veremos a seguir.

## V.

Um dos problemas tratados por Adorno em “Vers une musique informelle” é, precisamente, a relação da obra com a temporalidade e desta com a subjetividade composicional pressuposta. Já desde *Filosofia da nova música* havia-se detectado uma tendência, comum tanto ao dodecafonismo quanto à prática de montagem em Stravinsky, ao que Adorno considera a *espacialização* do tempo. Uma oposição entre *temps-durée* e *temps-espace* é proposta por Adorno com referência a Bergson. A primeira espécie de tempo obedeceria à ordem da melodia, na qual uma nota como que desaparece na nota seguinte, o todo sendo formado pelo contínuo desaparecer de cada momento constitutivo no momento seguinte. A segunda espécie obedeceria à ordem do toque do tambor, marcando ritmicamente o tempo que se expressa então como uma série

de momentos (ataques) caracterizados pela relação de exterioridade mútua. Ao invés de um todo sendo formado organicamente pelo contínuo desaparecer e fundir-se do tempo, tem-se uma sequência de objetos colocados como que *por sobre* a ordem temporal, caracterizados por aquilo que é da ordem do espaço- a saber, de um lado a relação de exterioridade mútua, de outro a simultaneidade dos objetos. Assim, a posição de Stravinsky caracterizar-se-ia de forma mais flagrante pelo que Adorno denomina *pseudomorfose* com relação à pintura como figura desta espacialização do tempo musical. Mais importante para nós, no entanto, é o momento em que o próprio dodecafonismo ao enrijecer-se em seu próprio procedimento, exhibe ele próprio algo desta espacialização do tempo de que é culpada a alternativa stravinskyana, ao pautar-se em uma sequência determinada de notas e suas manipulações nas formas geométricas da inversão, retrógrado e retrógrado da inversão.

Já no momento da vanguarda dos anos 60 Adorno é confrontado com duas alternativas: de um lado o serialismo total- a serialização de todos os parâmetros do som com vistas a um controle construtivo total sobre a obra final; de outro a alternativa experimental cageana- a abdicação do controle individual sobre o resultado final da obra- ambas as alternativas culpadas da *atomização do discurso* pela nota isolada e das consequências temporais que dela se seguem. A *música informal* teorizada por Adorno procuraria evitar tanto um extremo quanto o outro, procurando salvaguardar o espaço da heterogeneidade no interior da obra, ao mesmo tempo em que preserva um desenrolar temporal que não nega a essência mesma do tempo enquanto ordem sucessiva. A compreensão desta salvaguarda do momento de não-identidade no interior do discurso musical depende da compreensão do serialismo integral como planificação das diferenças, problema comum a este e à iniciativa de Cage. A diferenciação completa que incide em cada nota do discurso musical, na qual cada uma exhibe valores paramétricos diferentes da anterior procede a uma atomização do mesmo que torna impossível a articulação da própria diferença perceptual. A música informal segundo Adorno não recairia na adoção das formas tradicionais com suas exposições, desenvolvimentos e recapitulações, mas procuraria dentro do novo material funções análogas. Mas ela também não o faz tampouco por simples negação dos automatismos da música serial, e sim procura absorver os aportes da técnica sem deixar-se resumir a ela.

Uma forma interessante de se pensar esta tentativa de Adorno pode ser lida a partir de sua insistência na anedota contada sobre Schoenberg, segundo a qual este recebe uma visita do compositor francês Darius Milhaud, que o parabeniza pelo sucesso universal da técnica serial, ao que Schoenberg teria respondido: - "E eles compõem com ela?". O *compôr* com a técnica serial implicaria para Adorno não deixar que a composição se deduza simplesmente da técnica e sim em mediatizar o uso da série pela relação de cada nota com as demais. Isto está relacionado à idéia de solucionar a questão da oposição entre materiais e expressão. Para

Adorno, algo da composição tradicional subsiste na frase de Schoenberg. As conformações estruturais inerentes ao próprio material não poderiam por si próprias determinar o completo desenrolar da obra e sim deveriam ser integradas pela subjetividade composicional, que passa a “falar a linguagem do material”. Ao não se deixar resumir e absorver na técnica utilizada, a obra novamente *se coloca* no interior do tempo sucessivo, ao mesmo tempo em que permite a intervenção da subjetividade composicional na obra. Conforme nos diz ainda Boissière:

Através da ideia de uma música informal, Adorno reivindica uma ‘indeterminação’, de fato, mas que seja o resultado da articulação formal subjetiva [*mise en forme subjective*] do material musical (...). Se Adorno está de acordo com Bergson a ponto de dizer ‘só podemos totalmente perceber as obras de arte no *temps-durée*’, ele também recusa o ponto de vista bergsoniano quanto à imediatez. Assim, a aparência da obra não participa mais do ideal orgânico da obra tradicional, que ela critica, ao contrário, na emergência de uma nova lógica formal: uma lógica que, por estar isenta de finalidade *a priori*, por estar livre ou depurada de um sentido ‘teológico’ ou metafísico, não abdica por isso do sentido. É esta negação do sentido no interior do sentido que Adorno quer pensar: um sentido realmente aberto para o possível e não para o virtual, na realização antinômica de uma forma em devir. (BOISSIÈRE, 1999, p. 125)

A escritura determinada da indeterminação participa então do movimento da negação do sentido no interior do sentido, que só advém com a completa articulação do tempo duração da obra tal como encontrada nas obras de Mahler e Berg, que fornecem os modelos mais importantes de música informal para Adorno. Neste sentido a abertura cageana ao que acontece permaneceria abstrata, ou unilateral, não indo até o ponto de elaboração da informalidade que busca atingir- uma elaboração que não prescinde da mediação entre sujeito e material. Mas é também o nosso ponto de vista que um diferendo se abre aqui: pode-se por outro lado acusar Adorno de não ir longe o suficiente no reconhecimento daquilo que efetivamente é responsável por plasmar toda identidade musical e permanecer no nível da escritura musical por uma espécie de conservadorismo- hipótese que só poderá se tornar suficientemente clara quando chegarmos ao termo deste ensaio.

Não é o caso de aqui procurar elucidar integralmente o conceito de *musique informelle* proposto por Adorno e sim, buscar por enquanto nas alternativas que propõe os elementos para se pensar de um lado a crítica que faz à proposta da indeterminação, de outro as preocupações que condicionam aquilo que Adorno reconhece como um *nominalismo estético* característico da época.

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente

---

empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma- e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção- importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 2007, p. 17).

Aqui se mostra toda uma filosofia com relação à posição da obra de arte no interior do universo empírico e toda uma *oposição a este* que a caracterizaria no pensamento de Adorno. De saída algumas incompatibilidades com a posição cageana podem ser verificadas:

- a) A mais evidente, a negação das determinações da empiria. Se a obra de Cage se pretende aberta “ao que acontece” para além do próprio conteúdo posto pela obra, ela perderia então este caráter de negação que Adorno aqui aloca para a obra de arte. Se por um lado haveria nela potencial crítico enquanto negação dos materiais fetichizados de que se serviria uma certa subjetividade composicional, de outro ela se abre completamente ao que acontece, em uma atitude de passiva aceitação da realidade tal qual ela se apresenta.
- b) A forma enquanto *elaboração* do conteúdo empírico. A forma estética seria por um lado caracterizada pela negação da empiria, por outro ela apresenta uma espécie de simulacro da empiria ao reconstruir em seu próprio interior relações de unidade e variedade, identidade e diferença, causa e consequência que colhe da realidade empírica, ratificando a subjetividade operadora de sínteses que Cage procura eliminar.

Isto quer dizer que a obra reinjeta do universo empírico em seu próprio interior as determinações da experiência em geral, sem, no entanto, recair neste mesmo universo, assegurada por uma *distância crítica* sem a qual recairia na *segunda natureza* de acordo com Adorno: aquilo que é tido pela realidade social como pura e simplesmente existente sem possibilidade de crítica ou modificação: aquilo que é sentido como *dado*.

Como disse o próprio Adorno,

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto *a priori* para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica. (...) ao pretender pôr uma totalidade exterior, uma esfera, fechada em si mesma, esta imagem é transferida para o mundo em que a arte se encontra e que a produz. Em virtude de sua recusa da empiria- recusa contida no seu conceito, não simples esquiva, que é uma das suas leis imanescentes- sanciona a sua superioridade (ADORNO, 2007, p. 12).

Esta é a característica *logicidade interna* da obra, resultado de uma astuta operação de mimese da realidade empírica, sem aderir a esta, que preserva a autonomia da forma estética.

Esta injunção é característica de uma época na qual as normas composicionais não mais podem ser simplesmente seguidas pelos compositores. É um pensamento que busca então se confrontar com uma situação de radical a-normatividade do processo de criação artística, ao mesmo tempo em que não abre mão da autonomia da obra e tudo o que dela se depreende. Em outras palavras, ele busca pensar a obra de arte numa época marcada pela decadência das normas estéticas de um lado e pela necessidade da manutenção da autonomia da obra de outro, *o que faz recair, portanto, a responsabilidade construtiva inteiramente sobre a obra singular*. Este é o significado do *nominalismo estético* posto por Adorno em sua *Teoria Estética*.

Ainda segundo Branden Joseph:

Um paradigma da distância crítica tal como o posto pela estética da Escola de Frankfurt pressupõe finalmente um sujeito relativamente autônomo que compreenderá a estrutura da sociedade capitalista uma vez que esta tenha sido apresentada sem transformações obscurecedoras. No paradigma cageano, por outro lado, dada a falta de todo espaço possível ou semi-autônomo de distanciamento crítico, a transformação subjetiva se dá no nível da percepção e não no da cognição (JOSEPH, B., 2011, p. 90).

Ainda que se possa criticar a caracterização da alçada “cognitiva” da estética frankfurtiana contra a alçada “perceptiva” da estética Cageana, o parágrafo permanece importante na medida em que expressa a oposição entre uma prática de correta distância da obra para com a realidade social característica de uma, e uma prática da imanência no mundo das diferenças não subjetivadas de outra. Diante da oposição manifesta entre a posição da indeterminação adotada por Cage e a possibilidade de um nominalismo estético que preservaria o potencial crítico da obra singular proposto por Adorno, reformularemos nossas perguntas. Inicialmente nos questionávamos se a indeterminação cageana poderia se coadunar a uma forma de composição crítica na medida em que ela suspenderia a própria identidade fixa tomada como certa pelo senso comum. Mas por outro lado ela recairia na empiria que a obra de arte moderna procuraria absorver e rejeitar, ou melhor *absorver rejeitando*- uma rejeição que se torna inteligível a uma correta distância dada pelo caráter monádico de totalidade (ainda que fragmentário e não orgânico) exibido na obra.

Pelo lado de Cage, existe uma maneira de reconstruir a proposta da indeterminação de tal forma que ela não recaia na empiria pura e simples? Ou ainda inversamente pelo lado de Adorno, existe uma maneira de construir a ideia de forma crítica de tal maneira que ela não exija o caráter fechado da totalidade estética? Modificando os termos tanto de Cage

quanto de Adorno: poderia a composição indeterminada *enquanto auto-colocação por cada obra de suas próprias condições de identidade* em vez de simples “abertura ao que acontece” configurar-se como uma crítica da própria identidade pressuposta pelo senso comum e pela realidade social em sua consideração das identidades das obras de arte?

Mas um problema se anuncia aqui, a posição morfológica que desenvolvemos parece reafirmar, contra o próprio Cage, o fechamento relativo da obra.

## VI.

Sobre isto lembro-me de uma experiência interessante que tive em um evento do grupo Wandelweiser em 2012. Grupo de compositores, a sua maioria radicados na Suíça e Alemanha, que tomam o silêncio Cageano como material para a composição. A música do Wandelweiser é frequentemente caracterizada como “música silenciosa”, pela enorme quantidade de pausas que a caracteriza. O Ensemble *Dedalus* executava obras de Antoine Beuger, Radu Malfatti, Jürg Frey e Michael Pisaro em uma espécie de galpão que era parte do Instants Chavirés, espaço dedicado ao noise e música experimental localizado em Montreuil, logo às portas de Paris. Na ocasião fazia frio, o galpão intencionalmente não tinha calefação. Havia goteiras no espaço e o som do tráfego do lado de fora, que era discreto o suficiente para se *interpenetrar* em meio aos silêncios das peças sem obstruir a escuta dos sons que compunham as peças que se desenrolavam no espaço de performance.

Há uma escuta do silêncio implicada nesta música, na qual, além de momento de *pausa, respiração* para as atividades dos instrumentistas, ele é também o momento em que se ouve o ambiente onde a peça está *acontecendo*. Existe uma tentativa de integrar à música as “perturbações” sonoras de seu entorno, em consonância com as “transparências” de Cage, tal como nos fala Branden Joseph. A música se comporta como uma *mudança* na paisagem sonora, mais do que como um corpo/objeto fechado a ser contemplado. É assim inclusive que Pisaro, compositor do grupo, em um vídeo sobre a sua atividade de professor, define o papel do compositor: “Aquele que *modifica* a paisagem sonora”<sup>9</sup>. Afirmação muito interessante em nosso contexto na medida em que parece, exatamente, abdicar da totalidade funcional requerida para as obras.

Durante a execução de uma das peças, um alarme de um carro dispara e produz um som alto e invasivo durante a performance. Cria-se um impasse. A música continua por um tempo, mas o alarme impede qualquer relação com o que está sendo produzido no “palco”. Os músicos acabam

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jsLbz4IyK0c> , recuperado em Julho de 2020

por decidir parar de tocar e esperar o alarme cessar para então recomeçar a peça.

A princípio a decisão nos parece normal. Em qualquer obra da tradição de concerto, se um som extremamente invasivo é produzido na platéia de forma contínua, a tendência seria parar e esperar para recomeçar de algum ponto a música interrompida. Mas o que interessa justamente é o significado de uma tal decisão dentro de uma prática que se quer “permeável” *ao que acontece*. Que se quer aberta a quaisquer ocorrências, procurando acolhê-las em seu interior. Neste caso, o alarme não deveria ter sido integrado? O alarme foi percebido como elemento externo e decidiu-se por eliminá-lo da performance. Se há uma adesão ao conceito cageano de ‘natureza’ dentro da prática do grupo Wandelweiser, pode-se perguntar se esta natureza abrange realmente ‘o que acontece’, ou se existe um limite de integração possível. No limite, se caísse um meteoro no espaço de performance, o evento teria de ser interrompido também.

Algumas reflexões podem ser tiradas desta anedota. Primeiramente o caráter de obra não é suspenso mesmo nestas produções. Quer dizer, ainda que haja uma relativa permeabilidade ao ambiente, esta permeabilidade não é absoluta. Existem casos similares documentados em atitudes do próprio Cage demonstrando sua insatisfação com performances que tomaram liberdades com relação ao texto das suas obras: caso da performance de 1964 de *Atlas Eclipticalis* e das performances de Charlotte Moorman em 1966 de sua peça para violoncelo *26'1.1499*<sup>10</sup>. Alguém poderia objetar que não é porque existe um processo de dessubjetivação na composição cageana que o resultado sai de consideração. Pelo contrário, há uma modificação do resultado conforme uma ética de performance diversa da tradicional. Isto é verdadeiro. No entanto, esse retrato do processo não se coaduna com a visão comum da obra de Cage como consistindo em certa medida em “não-obras”, posição que encontra sua legitimação filosófica na postura de alguns comentadores, como Daniel Charles.

Em Cage o que se abre é a *não-obra*. Não se trata de deixar *mais liberdade* ao intérprete, como se um coeficiente suplementar de improvisação pudesse ajudar a *esclarecer*, a *tornar comunicável* o que foi composto. (...) com Cage, o compositor não pode mais apoiar-se na clareza do jogo do intérprete para maquiagem a *obscuridade do que, quem de toda definição da música como linguagem, seu discurso quer ou não dizer* (CHARLES, D. 2002 p. 22).

E segue no mesmo texto:

A composição tal como ele a concebe não deve aceder a nenhum *objeto temporal finito*: trata-se de tomar literalmente os

<sup>10</sup> Episódios tratados em detalhes por PIEKUT, B. (2011).

defensores atuais da desagregação da obra, até o ponto em que esta se encontra, enquanto categoria, totalmente suspensa. Chega-se então ao grau zero da obra, no *instante onde* o sentido não difere do que está efetivamente presente e escutado. Compar significa somente *sugerir ao intérprete a possibilidade objetivamente real de uma ação*- quer dizer *abrir um espaço de jogo* (CHARLES, D. 2002 p. 22).

Endossamos plenamente a última frase da citação sem endossar as afirmações antecedentes. A abertura de um espaço regrado de jogo abre também a uma determinidade outra, diferente das determinidades que se deixam entrever na escolha simples entre o sim e o não, entre o identitário e o indeterminado, conforme pretendemos mostrar a seguir.

## VII.

*E não se dá também o caso em que jogamos e 'make up the rules as we go along'? E também o caso em que as modificamos- as we go along.<sup>11</sup>*

*'Ligando a barra com a alavanca, faço funcionar o freio'- Sim, dado todo o mecanismo restante. Apenas com este, é alavanca de freio; e, separado de seu apoio, nunca é alavanca, mas pode ser qualquer coisa ou nada<sup>12</sup>*

Em um verdadeiro exercício de morfologia da obra musical, Cornelius Cardew refletiu sobre os problemas da prática da indeterminação musical no importante texto *On the role of instructions in indeterminate music*. Nele, são pensados dois exemplos musicais: a sua própria *Volo Solo* e a famosa *arabic numeral (any integer) for Henry Flynt*, ou *X for Henry Flynt*, de La Monte Young. *Volo solo* é uma peça para piano solo que resultaria de uma espécie de "transcrição" dos grafismos de seu *Treatise*, obra gráfica de 193 páginas sem regras fornecidas para a sua leitura. *Volo solo* seria, portanto, uma transcrição feita pelo próprio compositor, a partir de regras de projeção *ad hoc* definidas pelo próprio Cardew, de uma obra para outra. Mas é a peça de La Monte Young que fornece os melhores momentos do texto de Cardew. A obra consiste na escolha arbitrária de um número inteiro e da realização de golpes de gongo, percussão ou clusters de piano correspondentes ao número escolhido. Assim, ela consiste em X (sendo X qualquer número inteiro) vezes um golpe percussivo ou

<sup>11</sup> Wittgenstein, L. *Investigações filosóficas*. Parágrafo 82. Abril Cultural, coleção Os pensadores

<sup>12</sup> *Idem*, parágrafo 6

cluster de piano. Cardew propõe alguns componentes que mapeariam, segundo ele, a *topologia* da peça.

Cito:

- a) um som (aglomerado, gongo, balde de parafusos)
- b) repetições de um som (uniforme)
- c) um intervalo de tempo (1-2 segundos)
- d) uma articulação do intervalo de tempo (um silêncio relativamente curto entre sons)
- e) uma dinâmica (o mais alto possível)
- f) (não duração total da peça, mas) o número de sons
- g) um número de artistas (um).

Essas categorias e suas inter-relações constituem a matriz da peça. As decisões relativas a b, c, d são expressamente dadas por La Monte. As decisões para a e f são definitivamente deixadas em aberto, e e g foram fixadas na prática, mas sem menção especial (CARDEW, C. 2006, p. 121)

E procede, refletindo não apenas naquilo que seria fixo dentro da topologia da peça, mas também na *realização* das instruções. Em outras palavras, na *interpretação das instruções e escolhas efetuadas pelo intérprete*.

Empiricamente, podemos descrever a 'área' da peça (um sub-grupo da família de peças topologicamente idênticas) (...)

- a) um som pesado e em decaimento
- b) repetido da maneira mais uniforme e regular possível
- c) em um intervalo de cerca de 1-2 segundos
- d) com um breve silêncio entre cada repetição
- e) o som é reproduzido o mais alto possível
- f) um número relativamente grande de vezes
- g) por um performer. (CARDEW, C. 2006, p. 122)

Algumas possibilidades de encaminhamento para a peça resultam dos elementos propostos. Ela pretende ser um estudo de *regularidade*: os golpes devem se suceder da forma mais regular possível em ritmo, dinâmica e timbre. Cardew pergunta-se então: qual é o modelo para esta regularidade? Posso assumir o primeiro golpe da minha performance como o modelo para todos os golpes subsequentes, caso no qual terei de guardar na memória aquele primeiro golpe. Ou posso interpretar a regra de forma bastante diversa: cada golpe passa a ser o modelo para o golpe seguinte. Isto significa que haveria uma paulatina mudança nos golpes que adviria de minha incapacidade de realizar perfeitamente a regularidade requerida. Diferentemente da primeira interpretação, aqui esta diferença seria integrada na interpretação da *regra* e não ocorreria simplesmente como um resultado de minha incapacidade.

Seja como for, Cardew é certo em sua leitura: o que é pedido é a *regularidade*, mas o que é desejado é a *diferença*. Um paralelo se insinua com Cage e nos auxilia a compreender o papel da regra neste contexto.

Em Cage se exigia do intérprete mais do que uma reprodução de um conteúdo, se exigia uma ética. Um estoicismo musical (no sentido em que Vladimir Safatle dá à expressão) no qual não haveria lugar as intenções expressivas de compositor e intérprete. A esta relação de apropriação expressiva com o som se substituiria a manipulação de gráficos determinados por processos de dessubjetivação e sua interpretação conforme as regras propostas pelo compositor. A regra aqui é um *cânone* de dessubjetivação (no sentido de um *corretivo* contra as tendências à auto-expressão pelos participantes da atividade) ao mesmo tempo em que um *órgano* para a produção de diferenças (enquanto resultados performáticos sempre diversos uns dos outros). O que se exige é a responsabilidade do intérprete, o que se deseja é a contingência de um acontecimento que não se subsume à intenção nem de compositor nem de intérprete. A regra comparece como forma de desativar preferências do compositor no caso de Cage, abrindo o espaço para algo imprevisto. Para Cardew a peça de Young se dirige a intérpretes humanos de uma forma diversa: o que se deseja é a tentativa *humana* de se gerar regularidade (“identidade”). O fator humano é construído no interior da proposta- a possibilidade do erro é incluída como material, e é ele que produzirá a diferença desejada.

Ainda que ambas as relações singulares com a normatividade sejam diferentes em Cage e Young/Cardew, subsiste o paralelo importante na sua confiança em *instruções* e nas *ações a serem realizadas*, que não são qualquer uma, e sim as que sejam supostas *produzirem, por quaisquer caminhos específicos que sigam nas propostas singulares, o tipo de diferenças que se deseja*. Isto, além de recolocar a ideia de normatividade da ação no interior da prática de indeterminação, recoloca em circulação, também de forma modificada, algum conceito de *resultado*. A não-obra cageana (conforme Daniel Charles) é novamente obra- mas uma cuja identidade é plasmada em um *processo* de conformação morfológica que leva em consideração a não-identidade de regra e resultado, ela própria resultando da tomada pela própria obra de suas regras de desdobramento enquanto material. O vetor de realização musical do intérprete continua sendo o de “tocar uma obra”, mas este “tocar” já não se liga ao seu resultado garantido por uma notação que o evidencia- a notação descritiva tradicional. A ação humana de tocar passa a ser *material a ser elaborado pela composição na proposição de novas regras* e sua notação passa a se dirigir explicitamente a *agentes* que realizam *ações mais do que a representar sons que soam*.<sup>13</sup>

É importante pausar aqui para considerar as consequências desta formulação. Aqui, regra não comparece mais em oposição à contingência, mas torna-se o meio próprio pelo qual uma contingência pode aparecer.

<sup>13</sup> « The Cagean position would then be reinterpreted *not as an opening to the Outside of the Subject's synthetical powers*, but as a *Clearing that illuminates its inner workings* as a logical Subject. » In : CARON, J.-P., 2020

A regra afasta o apelo à segunda natureza enrijecida, ao mesmo tempo em que não é compreendida como imediatamente vinculada ao sucesso da ação efetivada em conformidade com ela. A regra é considerada em sua natureza *processual*- como algo que gera eventos- que podem ou não contar como realização adequada. No momento em que se rompe a prescrição tradicional de uma notação descritiva que define de forma unívoca uma obra a ser repetida em performance, abre-se uma *clareira* que exhibe o funcionamento interno da normatividade operante em toda obra, e que era atualizada na tradição de uma *maneira* entre outras. Estas normatividades passam a ser material da composição no sentido de ser agora possível *compor a normatividade*. A obra não se indiferencia de seu exterior, ela revela seu interior- eviscera-se, exibindo os próprios intestinos fora de seu corpo, conforme a expressão hegeliana citada por Safatle.

Assim, é distante de uma *filosofia* cageana do silêncio e próximo de uma *prática* da indeterminação em performance que podemos responder à pergunta sobre a possibilidade de uma forma crítica aliada ao aporte da indeterminação. Primeiramente, a indeterminação não há de ser fetichizada como uma perpétua não-obra, ou não-identidade, mas ela aparece na medida em que gera meta-identidades: ou seja, não obras acabadas plenamente identificáveis, mas conjuntos de instruções que são elas próprias geradoras de identidades diversas. Este é o aspecto algorítmico dessa música. Por outro lado, a assunção de normas em ruptura com normas anteriores (normas contra normas) produz processos diferentes de adaptação do material humano à rede de implicações na qual ele se insere no contexto da prática artística fazendo-o descobrir em si determinidades de outro tipo, pelo próprio dobrar-se voluntário a regras novas e inauditas que geram respostas afetivas novas.

A alçada crítica desta forma então se desloca do conteúdo sensível das obras e demonstração de sua construção por dentro deste conteúdo, para a relação multi-nivelada entre 1- as novas regras propostas, que são como novos axiomas para a ação, 2- as regras estabelecidas da prática anterior<sup>14</sup> 3- a variabilidade de resultados a que se pode aceder e 4- as formas de subjetivação com as quais intérprete e ouvinte se engajam em contato

---

<sup>14</sup> Em escritos anteriores apresentei a relação entre 1 e 2 nos moldes da dinâmica entre normas *implícitas na ação* e regras *explícitas* proposta por Robert Brandom em *Making it explicit*. “Em nosso contexto específico, podemos imaginar que as regras explícitas presentes no contexto de partituras corresponderiam aos princípios verbais que devem ser seguidos. Mas para que eles sejam seguidos efetivamente, faz-se necessário um conjunto de práticas da comunidade musical com o objetivo de preservar em performance as intenções manifestas do compositor como uma camada que não se relacionaria com uma regra explícita e sim com uma prática ou instituição. Estas práticas ou instituições podem seguir ou não as normas implícitas no conceito-obra. Isso teria que ser examinado caso a caso. É nossa intuição a de que o seguimento ou não das práticas correlacionadas com o conceito-obra está ligado ao tratamento dado à noção de erro em cada caso particular (...)” CARON, J.-P. 2013. p. 25

com essa prática. Assim, não é tanto o fato de um mesmo algoritmo gerar diferentes resultados, como normalmente se entende a indeterminação, que é aqui importante, mas a diferença ela própria entre algoritmos- como casos de elaboração das práticas- e os processos de conformação morfológica e subjetiva que estes vários algoritmos- enquanto obras singulares colocam em marcha.<sup>15</sup>

Em certo sentido, a modificação da perspectiva cageana aqui é uma modificação de relação com o mundo: a música não mais seria *transparente* ao mundo como uma parede de vidro que deixaria a experiência da ‘natureza’ adentrar a obra. Ela seria *suscitada* pelo mundo, pelas condições concretas de performance em cada ocasião específica e por uma criatividade com as formas do agir humano- em devir-inumano<sup>16</sup>. Neste sentido tem-se uma passagem imanente do crítico ao *generativo* e a música então abriga um vetor transformativo das práticas e de sua racionalidade *que não apenas acolhe, mas produz tipos de logicidades*. Como na frase de Wittgenstein ao início do tópico, apenas com o restante do mecanismo, a peça é alavanca de freio. Mas o mecanismo pode mudar, e com ele as funções das peças, e com elas o próprio mundo.

## Referências

ADORNO, T. *Teoria estética*. Edições 70. Lisboa, 2008.

ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. Editora Unesp, São Paulo. 2007

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 1974

BOISSIÈRE, A. *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

BRANDON, R. *Making it explicit. Reasoning, representing and discursive commitment*. Harvard University Press, Cambridge, 1994

CAGE. J. *Silence. Lectures and writings*. Wesleyan. New York, 1961.

---

<sup>15</sup> Ponto em que a ação estética aqui se intersecta com a ação política da organização da própria organização.

<sup>16</sup> Tenho aqui em mente o devir-inumano a partir de uma dinâmica de elaboração, crítica e ampliação de normas que constituem o sujeito humano desenvolvido por NEGARESTANI, 2014.

CAGE, J. *De Segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat e Augusto de Campos. Cobogó, 2013.

CARDEW, C. - “Notation, interpretation, etc...” *In: PRÉVOST, E. Cardew: a reader. A collection of Cornelius Cardew’s published writings*. Copula, 2006

CARON, J.-P. “Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical” *In: QUARANTA, D. e FENERICH, A. (org.) 10 olhares da música de hoje*. Garcia Edizioni. São Bernardo do Campo, 2015. Disponível em: [https://www.ufjf.br/anais\\_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf](https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf)

CARON, J.-P. “Regras e indeterminação: idéias para uma morfologia da obra musical” *In: Claves n. 9*. João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24151>

CARON, J.-P. “Art and the suspension of subjectivity” *In: &&& Platform*. 2020. Disponível em: <https://tripleampersand.org/art-suspension-subjectivity/>

CHARLES, D. *Gloses sur John Cage suivis d’une glose sur Meister Duchamp*. Desclée de Brouwer, 2002

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese de doutorado. IA Unicamp, 2009

COSTA, V. F. *Morfologia da obra aberta*. Prismas, São Paulo, 2016.

DAHLHAUS, C. *Essais sur la nouvelle musique*. Contrechamp, Genève, 2004

DEL NUNZIO, M. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de doutorado. ECA-USP, 2017.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford University Press. New York, 2007 (Revised edition)

JOSEPH, B. “John Cage and the architecture of silence”, in ROBINSON, J. (org) *John Cage*. MIT. 2011.

LELY, J. & SAUNDERS, J. *Word Events: perspectives on verbal notation*. Bloomsbury, London, 2012

NEGARESTANI, R. “The Labor of the Inhuman” pt 1: <https://www.e-flux.com/journal/52/59920/the-labor-of-the-inhuman-part-i-human/>

Parte 2: <https://www.e-flux.com/journal/53/59893/the-labor-of-the-inhuman-part-ii-the-inhuman/>

PADDISON, M. *Adorno’s aesthetics of music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998

PIEKUT, J. *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and its limits*. University of California Press, 2011

SAFATLE, V. “Destituição *subjetiva e dissolução* do eu na obra de John Cage”. In: SAFATLE, V.; RIVERA, T. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006

SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Nova Cultural. São Paulo, 1999.

## **Sobre o autor**

J.-P. Caron é filósofo e artista, baseado no Rio de Janeiro. É professor adjunto de filosofia da UFRJ e ministra cursos livres no New Centre for Research and Practice. É praticante de música experimental e de ruído há mais de 15 anos e administra com amigos o selo Seminal Records.