

Propostas de ruptura em Pierre Schaeffer e John Cage

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SONOLOGIA

Davi Donato

PPGMUS-ECA-USP-davidonato@gmail.com

Resumo: Neste artigo discuto alguns dos aspectos de ruptura com a tradição em textos de Pierre Schaeffer e John Cage, apontando como ambos propõem uma espécie de reconfiguração do universo sonoro através de conceitos expostos em seu trabalho teórico.

Palavras chave: Pierre Schaeffer. John Cage. Escuta. Ruptura.

Rupture Proposals in Pierre Schaeffer and John Cage

Abstract: In this article I discuss some of the aspects of rupture with tradition in Pierre Schaeffer and John Cage, pointing how they both propose a type of reconfiguration of the sonic universe through concepts developed in their theoretical work.

Keywords: Pierre Schaeffer. John Cage. Listening. Rupture.

1. Introdução

O pós-guerra é marcado por um momento de questionamentos e transformações profundas na prática e no pensamento musical ocidental. John Cage nos EUA propunha, através de sua noção de música experimental, a aceitação do acaso e do indeterminismo na música. Na Europa surgem duas novas práticas utilizando tecnologias de gravação, a música concreta francesa com Pierre Schaeffer e Pierre Henry e a música eletrônica alemã com Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen – ambas substituindo o intérprete e os sons instrumentais por, respectivamente, sons pré-gravados e sons gerados eletronicamente¹ –, além de uma corrente que propõe um revisionismo da técnica dodecafônica a partir de Webern com Olivier Messiaen, Pierre Boulez e, mais uma vez, Stockhausen.

Este, além de um período de profusão de ideias, é um momento em que estas ideias precisavam ser formalizadas – muitos destes compositores escreveram textos, manifestos ou tratados expondo sua proposta e ao mesmo tempo construindo um discurso de legitimação. Alguns destes discursos se tornaram extremamente relevantes para as gerações posteriores, e de certo modo informaram o pensamento musical das décadas seguintes, seja para afirmá-los ou negá-los. Por este motivo irei, neste artigo, retornar aos textos de dois destes autores – Pierre Schaeffer e John Cage –, no intuito de resgatar uma origem de conceitos que ainda hoje ressoam no discurso sobre a música e

as artes sonoras, em especial tentando evidenciar aspectos de ruptura com algo estabelecido que me parecem ter grande relevância em tais discursos.

A motivação para o recorte se deve a algumas proximidades que aparecem nas ideias dos dois. Ambos têm um discurso que parte de questões de escuta, ao invés de questões de escrita (e.g. Boulez) ou questões de cunho cientificista (e.g. Stockhausen). Ambos tem uma relação ambígua com a tradição na qual, como apontou Lilian Campesato (2012), ao mesmo tempo em que tentam superá-la, terminam por se submeter a ela para construir suas propostas. Por conta do espaço restrito, neste artigo me limitarei de um lado no conteúdo, tratando apenas de dois pontos – a não-intencionalidade em John Cage e o objeto sonoro em Pierre Schaeffer – de outro no método, comentando apenas os textos dos próprios, deixando de lado, momentaneamente, as contradições que marcam as carreiras de ambos.

2. Rupturas

Pierre Schaeffer inicia seu *Traité des objets musicaux* (1966) com uma espécie de justificativa, através de um panorama da “situação histórica da música”, onde expõe transformações da prática musical ocorridas nas décadas anteriores que pediriam uma “revisão radical” das ideias estabelecidas. Estas transformações estão organizadas em três grupos: as de natureza estética incluem todas as novas propostas da música instrumental, dodecafonismo, novas escalas de Debussy, etc; as de natureza técnica incluem as práticas que se utilizam da gravação sonora e/ou da síntese de som para fazer música; por fim as que se referem a descobertas da etnomusicologia sobre as músicas da África e da Ásia, que tiveram sua ampla difusão no meio musical e intelectual ocidental viabilizada pela gravação (SCHAEFFER, 1966: 17-18).

Para Schaeffer, diante de tais transformações, a musicologia se encontra presa a três tipos de impasses: a inadequação das “noções musicais” entre elas especialmente a de “nota musical”; os instrumentos novos e a possibilidade do desaparecimento da noção de instrumento; e, por fim, a pobreza do comentário estético (idem: 19). O tratado de Schaeffer pode ser pensado como uma tentativa de transcender ao menos os dois primeiros impasses ao propor uma teoria da música que não se funda nem na notação, nem na base instrumental, mas sim em uma primazia da escuta.

A primazia da escuta em Schaeffer pode ser resumida como a crença de que a escuta é o meio de observação apropriado para o estudo da música, disto decorre que



será sempre a escuta que irá definir o objeto a ser apreciado (idem: 76). Por este motivo Schaeffer dedica boa parte de sua pesquisa a um entendimento do que é a escuta. Ao longo de seu *Traité*, o autor define funções e atitudes de escuta, com suas respectivas consequências na percepção. O longo trajeto reflexivo de Schaeffer tem uma finalidade clara, mencionada no parágrafo anterior: viabilizar uma teoria musical que transcenda noções tradicionais como a nota musical e o instrumento. Com sua teoria de funções da escuta Schaeffer consegue isolar dois tipos de objetos percebidos pela escuta, mas considerados construções de experiências progressas: significados que se referem a algum código estabelecido culturalmente (e.g. linguagem verbal, sistema musical estabelecido); e informações sobre a causa do som, o corpo ou a ação que o produziu (e.g. o frear de um carro, o som do violino). Uma vez estabelecidos estes dois grupos de percepções Schaeffer consegue vislumbrar a existência de um nível perceptivo anterior a tais significados e informações, sobre o qual tais percepções foram construídas através da atribuição de qualificações a determinados aspectos do som. Estas qualificações seriam convencionadas através da experiência conjunta de indivíduos no mundo, ou, no caso particular de interesse: através da experiência da prática musical.

Schaeffer acredita que este nível original do sonoro poderia ser acessado através de uma intenção específica de escuta que se volta para “o som ele mesmo” (idem: 155). Esta intenção de escuta é nomeada de *escuta reduzida*. A escuta reduzida na teoria de Schaeffer tem uma função libertária, representa a busca de uma originalidade: um retorno a uma percepção fundamental que deu origem a todas as outras, seguido de uma abertura a construção de novas percepções sobre esta dimensão original (idem: 270). A escuta reduzida é, portanto, uma escuta que se atira em um universo desconhecido na medida em que é uma atitude que se esforça em evidenciar tudo que está estabelecido – os condicionamentos e códigos culturais, as informações relativas à causa e efeito – isolando-os para acessar o que está por trás. O objeto sonoro – objeto da percepção correlata à escuta reduzida, ou seja, aquilo que eu percebo quando me nego a ouvir significados codificados ou eventos relativos à causa do som – pode ser entendido como um conceito negativo: não se define o que ele é, mas sim o que não é, o que resta é o objeto sonoro (idem: 155-156). A adoção da escuta reduzida como método depende da crença em uma camada original da percepção, sobre a qual seriam construídos diversos significados através da experiência. Para Schaeffer a “revolução” seria alcançada através de uma “reaprendizagem da escuta” feita a partir deste método (idem: 26).

É evidente que a escuta reduzida e o objeto sonoro haviam sido experimentados na prática antes de sua formulação teórica, a experiência do sulco fechado – a repetição de um mesmo som gravado múltiplas vezes – já carregava o germe desta intenção que abre mão de significados e contextos para visar o “som em si”. Em *À la recherche d'une musique concrète* (1952) fica evidente que a busca por uma pesquisa teórica, que iria desenvolver-se no *Traité*, foi uma necessidade surgida da prática da música concreta. No entanto, como foi exposto nos parágrafos anteriores, ao formalizar sua justificativa no *Traité*, Schaeffer não apresenta sua pesquisa como uma necessidade particular da música concreta, mas sim da música em um sentido geral. Há no *Traité* uma vontade de recolocar as práticas mais novas dentro de um universo musical que abarque tudo que se entende pela expressão “música”. Este desejo implica em certo limite à ruptura proposta, pois, para ser “música”, a música concreta deveria em alguma medida caber em uma definição geral de música que incluísse todas as práticas musicais, inclusive a música ocidental tradicional.

John Cage também propõe uma ruptura com ideias estabelecidas no meio musical de sua época. Em seus textos, Cage propõe que se quebre a barreira entre os sons intencionais e os não-intencionais na experiência musical, ou seja, que não se faça distinção entre sons pretendidos pelo artista, compositor ou intérprete, e os sons que não foram previstos. Para isto seria necessário livrar-se de gostos e desgostos, livrar sua mente de toda a expectativa, de toda imagem pré-concebida de uma obra para aceitar a experiência como ela vier (idem, 1961). Este princípio de livrar a própria mente de ideias e expectativas parece vir de uma mistura de fontes distintas – de um lado o estudioso de Zen-Budismo Daisetsu Suzuki, de outro Meister Eckhart, filósofo e teólogo do Séc. XIV.

A partir destas ideias, em certa medida concretizadas por Cage em suas obras que lidam com operações de acaso como *Music of Changes* (1951) ou indeterminação como *Aria* (1958), a relação entre compositor e público se altera. A noção de que a obra seria “veículo para a expressão de sentimentos ou teorias humanas” se torna incompatível com as ideias expostas por Cage (idem: 10). Desse modo, o autor problematiza a ideia de que a música seria uma manifestação de algum aspecto da subjetividade do artista. Levando isto ao extremo, poderíamos dizer que as próprias noções de obra e artista estariam sendo questionadas, a partir do momento em que a *intenção* na criação artística deixa de ser valor absoluto.

John Cage e Pierre Schaeffer parecem ter finalidades bastante distintas em suas propostas de ruptura, um abre mão da intencionalidade da criação, enquanto o outro propõe um descondicionamento da escuta, mas visa reconstruir um domínio simbólico do musical em algum momento futuro. Porém a noção cageana de “deixar os sons serem como são” e a busca schaefferiana pelo “som em si mesmo” parecem curiosamente próximas, ao menos no que diz respeito a crença em um nível neutro, de um lado isento de intenções, de outro livre de significações. A semelhança acaba quando se leva em conta que, para Cage, os “sons como são” já são música, enquanto para Schaeffer o “som em si mesmo” é apenas um método de investigação intermediário.

3. Reconfigurações do universo sonoro-musical

A escuta reduzida não é um fim em si mesma, ela é um método de descondicionamento que vai viabilizar a construção de uma musicalidade nova, portanto ela é um instrumento de ruptura no pensamento de Schaeffer com o pensamento musical tradicional, no entanto, sozinha, não funda a noção de musicalidade generalizada que o autor busca. Por sua vez, a abertura de Cage a não-intencionalidade também tem uma série de decorrências que serão comentadas neste ponto.

Schaeffer elabora diferentes intenções de escuta para conceber um método capaz de chegar à nova musicalidade. Em primeiro lugar define a intenção da *escuta musical*, aquela que visa valores abstratos estabelecidos em um código compartilhado. A referência é o sistema tradicional, com a altura como valor que permite a organização dos sons em estruturas. Em seguida traz a noção de *escuta musicista*, que seria a escuta do músico que, no estudo de seu instrumento, ultrapassa a escuta de valores para buscar no modo de emitir o som aspectos que o interessem musicalmente (SCHAEFFER, 1966: 327). Por fim, Schaeffer elabora a noção de *invenção musicista*, que seria a atitude típica do pesquisador, que vai ao objeto sonoro, através da escuta reduzida, para identificar novos aspectos que possivelmente servirão como novos valores musicais e qualifica-los, de maneira a viabilizar a construção de estruturas a partir destes valores (idem: 343) – o pensamento é construído em analogia ao entendimento schaefferiano do sistema musical tradicional. A invenção musicista é, portanto a intenção de escuta que está permanentemente em um caminho de ida e volta entre a escuta musical – a dimensão de objetos que se relacionam a valores estabelecidos – e o objeto sonoro – a



dimensão originária de percepções que funciona como repositório de novas possibilidades.

Neste ponto, mais uma vez, é importante contextualizar a reflexão schaefferiana através de sua prática. Esta busca de uma nova musicalidade, por mais que se apresente como generalista, vem de uma necessidade da prática da música concreta, como já disse, isto está evidente no texto de 1952. Schaeffer inicia sua prática de música concreta utilizando sons de fontes diversas, e sente a necessidade de retirar os sons de seus contextos para encontrar valores propriamente musicais, ao invés do valor dramático evidente (idem, 1952: 46). A teoria apresentada no *Traité* vem como uma tentativa de sanar esta necessidade. Esta construção teórica pode ser pensada como o elemento mediador da unidade entre geral a particular da obra de vanguarda, como exposto por Peter Burger (1993: 102), já que busca resolver o problema de se incluir “pedaços de realidade” – sons de fora do universo musical – na obra de arte, no entanto me parece que há em Schaeffer uma vontade de transformação mais profunda onde a própria noção de organicidade na música passaria a incluir sua música concreta, daí a necessidade de se apresentar como universalista. Ou seja, dentro do próprio projeto schaefferiano pode-se ver tanto a ruptura com o passado quanto a proposta de normalização dos aspectos inovadores. Este trajeto pode ser percebido em sua obra musical que, ao longo da década de 1950, se adequou aos critérios identificados em sua teoria (CAESAR, 2000).

John Cage, por sua vez, formula uma reconfiguração do universo musical a partir da questão da inexistência do silêncio, exemplificada em uma história bastante conhecida, contada repetidas vezes pelo autor em seus textos e entrevistas (CAGE, 1961). Ao entrar pela primeira vez em uma câmara anecóica, com isolamento total do som externo, Cage teria ouvido sons de seu próprio corpo, sons agudos do sistema nervoso e sons graves da corrente sanguínea pulsando. A partir desta experiência Cage chega à conclusão de que não existe silêncio, sempre há algo a ser ouvido (idem: 8).

Cage vai então entender o silêncio não como uma ausência de sons, mas como sons que são ignorados por uma intenção qualquer, ou seja, o silêncio é o lugar dos sons não-intencionais. Portanto, livrando a mente de gostos e preconceitos, tornar-se-ia possível transcender a divisão entre sons intencionais e não-intencionais e trazer para a experiência musical os sons que antes eram ignorados. A partitura representa esta partição rígida entre os dois tipos de sons, Cage vai construir a ideia de que as pausas na partitura são na verdade espaços para sons não-intencionais que estão presentes no

ambiente (idem: 8), e vai aos poucos se afastar da escrita tradicional, buscando uma notação que deixa espaços para o imprevisto. A partir do momento em que não se discrimina mais os sons entre intencionais e não-intencionais, as divisões entre sujeito-objeto, arte-vida, desapareceriam, e restaria uma identificação com o material que pede uma ação inclusiva e intencionalmente sem propósito (idem: 14).

A inexistência de silêncio, para Cage, mais do que a aceitação de uma condição inescapável é a descoberta de um novo universo de interesse: ouvir sons sem querer atribuir-lhes significado, sem querer lê-los como uma mensagem. Desse modo, Cage propõe, a partir das ideias do filósofo do Sri Lanka Ananda Coomaraswamy, uma nova função para arte: “A função da arte não é expressar os sentimentos ou ideias de alguém, mas sim imitar a natureza em sua maneira de operar.” (idem: 100) Cage acredita que, assim como o entendimento que o homem tem da natureza se transforma, a maneira de se imitar a natureza na arte também vai se transformar (idem: 194). As complexidades de métodos de composição de seu tempo, para Cage, são uma maneira de se aproximar do novo entendimento da natureza, no entanto estão limitados a isso – conseguem apenas se aproximar – já que uma mente mensuradora não consegue medir o total da natureza. Por outro lado, a abstenção de intenções tanto por parte do artista quanto do intérprete tornaria a arte de fato próxima à natureza em sua maneira de ser caótica e imprevisível, já que a relação causal da criação seria abolida.

Para Cage, um “ato experimental” é aquele cujo resultado não é conhecido (idem: 13). Desse modo, a “música experimental” é aquela que não é previsível, que pode sempre apresentar alguma surpresa. Na prática, Cage vai viabilizar esta imprevisibilidade de duas formas, as operações de acaso e a indeterminação. Operações de acaso são mecanismos adotados pelo compositor para substituir suas escolhas por sorteios, por exemplo, o ato de jogar uma moeda para encontrar uma resposta no I-Ching. Assim, as operações de acaso são uma maneira forçada do compositor “livrar-se de seus gostos e desgostos”, abrindo mão de controlar os aspectos sorteados em sua obra. No entanto, o resultado final da composição é uma peça fechada, ainda que a relação de causa e consequência entre composição e obra esteja quebrada em alguma medida. A indeterminação se refere a aspectos que o compositor deixa em aberto na partitura, portanto o resultado será variado a cada nova performance da peça. O resultado não é uma *obra*, mas sim um *processo*, que tem valor por si só e não como a comunicação de uma mensagem ou a expressão de uma ordem (idem: 71).

4. Conclusão

Os aspectos de ruptura na obra de Pierre Schaeffer e John Cage discutidos neste texto colocam ambos no contexto do modernismo artístico. Esta contextualização me parece de grande importância para a compreensão das contribuições de ambos para o pensamento musical, já que conceitos como o objeto sonoro e a indeterminação são muito importantes na produção artística das décadas seguintes, mesmo em contextos onde estão mais próximos de serem norma do que exceção, e, por isso mesmo o aspecto de ruptura tende a se perder.

É importante ressaltar a ambiguidade da postura dos dois, típica da vanguarda (BURGER, 1993), onde a ruptura parece vir acompanhada de uma proposta de diluição da mesma, reenquadrando tais práticas na tradição. Este aspecto talvez esteja mais claro em Schaeffer pela busca de um novo sistema musical, mas também está presente em Cage, não apenas na maneira como se apresenta como um compositor que, em grande parte, escreve partituras e faz concertos, mas também, como aponta Lilian Campesato (2012), por uma “expectativa de apreciação musical” dos sons ditos não intencionais.

5. Bibliografia

- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAESAR, Rodolfo. A Escuta como Objeto de Pesquisa. *Opus*, n. 7, set. 2000. p. 34-44.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPESATO, Lilian. *O Vidro e o Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012.
- SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- _____. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Nota

¹ Com notáveis exceções como *Orphée* (1953) de Schaeffer e Henri ou *Gesang der Jünglinge* (1956) de Stockhausen.