

## John Cage e o surgimento de novas formas artísticas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

Wânia Mara Agostini Storolli  
UNESP - FAPESP - waniast@gmail.com

**Resumo:** Este estudo discute o papel de John Cage no contexto do surgimento de novos gêneros e conceitos artísticos na segunda metade do século XX. Considera-se como ponto de partida a idealização por Cage de um evento realizado em 1952 no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, que integrava diversas linguagens artísticas e revelava a influência de Antonin Artaud. *Untitled Event* tornou-se um evento emblemático para as vanguardas e desencadeou a produção de inúmeros *Happenings* nas décadas de 1950 e 1960, tendo sido mencionado no contexto de novas propostas teóricas, como a “Estética do Performativo” de Fischer-Lichte.

**Palavras-chave:** Untitled Event. John Cage. Antonin Artaud. Happening. Black Mountain College.

### John Cage and the Emergence of New Artistic Forms

**Abstract:** This paper discusses John Cage’s role in the context of the emergence of new genres and artistic concepts in the second half of the twentieth century. It is considered as starting point the idealization by Cage of an event held in 1952 at Black Mountain College, North Carolina, which integrated various artistic languages and revealed the influence of Antonin Artaud. “Untitled Event” became an emblematic event for the avant-garde, triggered the production of numerous Happenings in the 1950s and 1960s and it was mentioned in the context of new theoretical proposals, such as Fischer-Lichte’s “Aesthetics of the Performative”.

**Keywords:** Untitled Event. John Cage. Antonin Artaud. Happening. Black Mountain College.

### 1. Um evento sem título

Pendiam do teto, em vários ângulos, telas brancas de Robert Rauschenberg. John Cage, de terno preto e gravata em uma escada, lia um texto sobre a relação entre música e Zen-budismo, um texto repleto de silêncios. Em seguida executava uma composição com o rádio. Ao mesmo tempo, Rauschenberg colocava velhos discos em um gramofone, enquanto David Tudor tocava em um piano preparado. Em outra escada, Charles Olsen e Mary Caroline Richards liam poemas. Merce Cunningham e outros dançavam pelos corredores e no espaço central entre os quatro triângulos formados pelas cadeiras dispostas para o público. Em uma parede Rauschenberg projetava slides abstratos (feitos com gelatina colorida entre vidros) e na parede oposta trechos de um filme. Em um canto o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos (GOLDBERG, 2001, p. 126-127). Em cada cadeira havia uma xícara. Não havia sido explicado à audiência o que fazer com ela, “(...) mas a performance terminava com um tipo de ritual, despejando-se café em cada xícara,” segundo lembrança do próprio John Cage<sup>1</sup> (KOSTELANETZ, 1987, p. 103).

As ações acima revelam a tentativa de lembrar e descrever este evento por parte de alguns observadores do público então presente. Nomeado inicialmente *Untitled Event* para depois chamar-se *Theatre Piece No. 1* (SCHOON, 2006, p. 145), o evento realizado pelos artistas mencionados teve lugar no verão de 1952 no *Black Mountain College*, instituição de ensino na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Ao reunir simultaneamente ações de diversas linguagens, *Untitled Event* inaugurou uma forma artística que teria muitos desdobramentos. O evento ganhou fama e passou a exercer intensa influência sobre o movimento artístico das décadas seguintes, especialmente nos Estados Unidos, desencadeando a produção de inúmeros *Happenings* nas décadas de 1950 e 1960 e impulsionando posteriormente o surgimento de novos gêneros como a *Performance Art*.

Para Cage a possibilidade de realização deste evento decorreu da presença simultânea no *Black Mountain College* de artistas representantes de diversas linguagens - música, artes visuais, cinema, dança e poesia. De certa forma quase um acaso, porém um acaso também resultante da leitura de *O teatro e seu duplo* de Antonin Artaud. Curiosamente, segundo Schoon (2006), Cage havia tomado contato com a obra de Artaud, *O teatro e seu duplo*, a partir de indicação de Pierre Boulez em Paris, no ano de 1948. E Mary Caroline Richards teria sido a responsável pela tradução para o inglês. Como o próprio Cage relata, o texto de Artaud havia trazido a idéia de que era possível fazer teatro sem um texto, e mesmo se houvesse um texto, este não precisaria necessariamente estar ligado a outras atividades, ações e sons da performance, “de forma que em vez da dança expressando a música ou da música expressando a dança, as duas poderiam existir juntas independentemente, nenhuma controlando a outra” (KOSTELANETZ, 1987, p.104). Em *Untitled Event* essa ideia teria sido ampliada para a poesia e a pintura, e envolvido também a audiência.

Realizado como uma ação multimídia, o evento incorporava o acaso e a não-intencionalidade como elementos estruturais. A preparação para a performance teria sido mínima, de fato haviam apenas indicações de tempo - *time brackets* – que determinavam os momentos de ação, duração, ausência de ação e silêncio, mas nenhuma dessas atividades deveriam ser conhecidas até o momento da performance propriamente dita. Segundo Roselee Goldberg, o desconhecimento proposital das atividades dos outros artistas teria como objetivo o não estabelecimento de relações causais entre as diversas ações, resultando estas portanto de uma não-intencionalidade (GOLDBERG, 2001, p. 126).

O próprio nome, “Evento sem título”, deixava em aberto o assunto, evitando assim um preconceito do que viria a ser, que pudesse predispor a percepção do público. A performance consistia em acontecimentos simultâneos, demonstrando sua similaridade com a

característica pluralística da vida, cabendo à audiência dirigir sua percepção para observá-los. Para estimular uma nova postura do público também foi proposta uma forma não usual de utilização do espaço cênico. Segundo a concepção de Cage, a audiência não deveria estar em oposição aos *performers* como ocorre no espaço cênico tradicional, mas ao contrário, deveria ser incluída, a fim de assegurar sua interação consciente com o que observa (SCHMITT, 1990, p. 9). Tal ideia também revela uma sintonia com as propostas do “Teatro da Crueldade”, onde Artaud exprime a intenção de envolver o espectador deixando-o no centro do espetáculo, “ao invés de fazer da cena e da sala dois mundos fechados” (ARTAUD, 1984, p. 110). Para Artaud, o espectador deve ficar “no meio enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 1984, p.105). Em *Untitled Event*, a audiência foi disposta em quatro triângulos, convergentes entre si, resultado de corredores criados nas diagonais de uma arena quadrada, estimulando o público a construir por si mesmo sua experiência de forma única, a partir de sua posição no espaço e do direcionamento de sua percepção.

## 2. A influência de John Cage

Em *Performance: a critical introduction*, Marvin Carlson coloca que “as ideias revolucionárias de Cage, tanto em música quanto em estética, exerceram uma profunda influência no processo de experimentação de todas as artes” (CARLSON, 2004, p. 103). Para Cage, segundo Reynolds, a música não seria “a forma de arte restrita que nossa civilização sempre assumiu, mas uma vasta e ampliada área de especulação que emerge tanto como ramo do teatro como da filosofia” (SCHWARTZ, 1998, p. 335). Em *Actors and Onlookers: theater and twentieth-century scientific views of nature* (1990), a autora Natalie Crohm Schmitt aponta para a forte influência do pensamento *Cageano* no teatro contemporâneo, além de explicitar a relação das ideias de Cage com a ciência. Nesta obra, Schmitt defende que a visão de mundo aristotélica presente no teatro foi substituída pela de Cage. Suas ideias estariam de acordo com os conhecimentos científicos mais recentes, principalmente no que se refere ao entendimento de que a realidade depende do observador. Segundo essa concepção, não existiria uma realidade única, esta dependeria da perspectiva, havendo sempre uma interação entre o observador e o observado que influenciaria diretamente na percepção / construção desta realidade. Diferentes explicações para um mesmo fato são igualmente possíveis e verdadeiras, pois cada um constrói sua experiência de forma única e diversa a partir da observação e da percepção. Na área artística passa-se portanto a compreender que “a arte não é um objeto distinto de nós, mas uma experiência, um evento que inclui o observador” (SCHMITT, 1990, p. 9). A experiência do ato artístico só se completa com a inclusão e a

atividade do observador. A obra não é entregue pronta como pensam alguns e a arte deve ser organizada de forma a deixar isto claro, como Cage enfatiza:

A maior parte das pessoas pensa equivocadamente que, quando ouve uma peça musical, não está fazendo nada, mas que algo está sendo feito para elas. De fato isto não é verdade, e nós precisamos organizar nossa música, precisamos organizar nossa arte, eu acredito, de forma que as pessoas percebam que elas estão fazendo isto, e não que algo está sendo feito para elas (KOSTELANETZ, 1987, p. 339).

A partir desta consideração, surge também a necessidade de não se contrapor audiência e performers, pois ambos são partes ativas e integrantes do evento artístico. Além disso, o antigo palco italiano, frontal, leva à suposição de que todos podem perceber a mesma coisa através do mesmo foco, o que é um engano, pois a realidade é múltipla e dependente da experiência pessoal de cada um. Dessa forma, segundo o pensamento Cageano, é fundamental que a audiência tenha experiências que possam revelar o caráter de multiplicidade da realidade. Ao invés de uma visão única, a arte deve ampliar nossas percepções demonstrando que “não há uma perspectiva correta da qual se deve ver a realidade” (SCHMITT, 1990, p. 11). Mais pertinente à experiência diária é portanto uma performance em que a atividade possa ocorrer ao nosso redor e não seja limitada através de um único foco. A partir desta ideia, as performances passam inclusive a explorar outros espaços que não os teatros convencionais e a estimular a movimentação e participação do público, gerando também maior consciência por parte deste.

*Untitled Event* materializa estes conceitos na prática, estimulando uma nova relação com o espaço da performance ao colocar o público em disposições não usuais e enfatizar sua atividade como parte integrante do evento. O espaço da performance bem como o público são assim compreendidos como partes ativas e fundamentais da performance. O aspecto de multiplicidade da realidade é explicitado pela simultaneidade das ações não organizadas linearmente e aparentemente sem relação intencional neste evento, fator que também irá influenciar as formas contemporâneas de arte, em geral mais fragmentadas. A influência de *Untitled Event* no entanto não se reduz ao fazer prático, mas ecoa também em propostas de novas estéticas, como a “Estética do Performativo” de Erika Fischer-Lichte. Esta teórica alemã localiza inicialmente a necessidade de novas ferramentas teóricas para dar conta das manifestações artísticas contemporâneas, que segundo ela, não mais podem ser compreendidas a partir dos princípios da estética tradicional. E observa como, “em vista das práticas artísticas, que trabalham com o acaso ou tentam trazer a produção de sons, movimentos, ações apenas através de *time brackets*, o desejo de querer compreender o que foi

produzido está estranhamente deslocado” (FISCHER-LICHTE, 2003, p. 97). Menciona o procedimento escolhido por Cage para organizar os acontecimentos em *Untitled Event*, através de *time brackets*, para reafirmar a necessidade de uma nova estética. Fischer-Lichte também aponta para o fato de que a clássica divisão entre produção, obra e recepção não parece ser capaz de dar conta de certos eventos artísticos, tais como este evento de John Cage. A teórica toma *Untitled Event* como um modelo exemplar da “virada performática” dos anos 1950. Para ela, este evento dissolveu não apenas as fronteiras entre o teatro e as outras artes, mas entre o teatro e outras formas de performance cultural (FISCHER-LICHTE, 2002, p. 289) e enfatiza que *Untitled Event* trouxe também um conceito de performativo “no sentido de prática estética de *performance* enquanto encenação” (FISCHER-LICHTE, 2002, p. 291).

### 3. A inclusão do teatro e da performance

Segundo o pensamento Cageano, o teatro e a performance seriam formas que possibilitam mais facilmente a multiplicidade de experiências, característica que os fazem mais próximos da vida cotidiana. Cage vê na aproximação da música com o teatro a possibilidade de transformação e configuração de uma nova arte. Ao definir teatro, Cage procura uma fórmula que seja tão simples e que não exclua nada. O teatro é para ele “algo que envolve ambos os olhos e os ouvidos” (KOSTELANETZ, 1987, p. 101). Sua definição, orientada pela importância da percepção, reduz-se aos sentidos mais utilizados no teatro, de modo que possa também incluir a vida cotidiana como uma forma de teatro.

Sendo um acontecimento que possibilita congrega as diversas linguagens, o teatro passa a ser um lugar privilegiado também para a criação musical numa tentativa de estimular toda nossa capacidade sensorial. Nossa percepção funciona de forma descontínua, não sequencial. Percebemos muitas coisas ao mesmo tempo. Como consequência, também a estética desta nova arte irá privilegiar a multiplicidade de acontecimentos simultâneos, deixando de lado a construção linear. Muitas performances passam a não ter começo e fim definidos, o tempo linear cai por terra e a descontinuidade torna o desenrolar da performance imprevisível. O propósito da arte é intensificar nossa experiência, nossa consciência sensorial acerca do mundo. Portanto, deve apresentar situações que estimulem a percepção sensorial múltipla. A mixagem das linguagens artísticas vem, nesse sentido, intensificar a experiência sensorial, aproximando-a também da nossa realidade de percepção ao incluir tanto os estímulos auditivos quanto os visuais.

Neste conceito de arte, o objeto deixa de ser a finalidade do processo artístico. O objetivo principal não é mais a produção de um objeto de arte. Torna-se mais importante

dirigir a atenção ao processo vivenciado e este não se limita a um tempo linear. Segundo Cage, “a arte que lida com objetos tem a ver com começos e fins” (KOSTELANETZ, 1987, p. 54), mas a que lida com processos pode existir em qualquer tempo ou espaço. Vera Terra observa, que em Cage existe “uma dupla recusa: de um lado, a recusa do sujeito, enquanto artista criador; de outro, a recusa do objeto, enquanto obra de arte” (TERRA, 2000, p. 77). A recusa em considerar o artista como alguém especial coopera para a desmistificação da figura do artista, enquanto que a recusa da obra enquanto objeto estimula a configuração de novas formas, onde se privilegiam o processo e a performance. De fato essas ideias não são apenas de Cage, mas pairam no ar e são compartilhadas por inúmeros artistas, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Seu mérito é, no entanto, tê-las incorporado e difundido através de suas obras e palestras.

A aproximação de Cage com a linguagem teatral deu-se já no final dos anos 1930, principalmente a partir de seu envolvimento com a dança, quando passou a escrever peças para o grupo de dança moderna da UCLA e começou a trabalhar para Bonnie Bird na *Cornish School for Modern Dance* em Seattle. O contato com a dança levou-o a uma longa parceria com o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, com quem passou a colaborar na década de 1940, tornando-se posteriormente o diretor musical de sua companhia - *Cunningham Dance Company*. Esta parceria durou até a morte de Cage em 1992. No final dos anos de 1940, Cage e Cunningham fizeram diversas turnês pelos EUA. Desta forma chegaram a mostrar seu trabalho no *Black Mountain College*.

Além de *Untitled Event*, e de inúmeros eventos artísticos resultantes da parceria Cage - Cunningham, a peça *Variation V* de Cage, apresentada em 1965 em New York merece destaque. Nesta performance, em que participaram John Cage, Merce Cunningham, Barbara Lloyd, Gordon Mumma e David Tudor, os movimentos dos dançarinos ativavam células foto-elétricas, produzindo então efeitos de luz e som. Neste tipo de performance o resultado não é possível de se determinar, dependendo diretamente das ações dos performers e de sua relação com os meios tecnológicos. *Variation V* representa também um marco inicial, que influencia toda uma geração de artistas que exploram o uso de sistemas interativos para a gestão dos sons, trabalhando com as relações entre movimento e som, aqui mediadas pela tecnologia.

Cage considerava sua aproximação com o teatro algo que o distinguia dos outros compositores com os quais formava o grupo de New York em meados da década de 1950 – Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown e o pianista David Tudor. Ele julgava seu trabalho mais teatral, se comparado com o destes compositores. “O que poderia ser mais teatral do que peças silenciosas – alguém sobe ao palco e não faz absolutamente nada”,

(KOSTELANETZ, 1987, p. 105), comenta Cage. Provavelmente refere-se aqui a sua peça 4'33" (1952), onde um performer sobe ao palco, senta-se ao piano durante esta duração de tempo e não executa nenhum som em seu instrumento. A música ouvida pelo público é repleta de sons que fazem parte do meio-ambiente. Ao fazer comentários sobre esta obra, em conversa com Duckworth, Cage afirma que ela havia sido concebida no final dos anos 1940, mas que precisou esperar até os anos 1950 para realizá-la. Seria uma nova forma de arte - "an art without work" (DUCKWORTH, 1999, p. 13).

A inclusão do teatro na obra de Cage tornou-se mais nítida após a realização de *Untitled Event*, aqui descrito. Quase como uma reação a ele, surge em seguida *Water Music*, que segundo observação do próprio Cage pretendia ser uma peça musical, mas que caminha em direção ao teatro, "com a introdução de elementos visuais de tal forma, que pode ser experienciada como teatro" (KOSTELANETZ, 1987, p. 10).

#### 4. Considerações Finais

*Untitled Event* adquiriu uma dimensão histórica, em especial para as vanguardas de New York, onde despontava um forte movimento de interação entre as artes e se instaurava uma atmosfera que remetia ao movimento dadaísta do início do século. Além disso, John Cage, ao atuar a partir de 1956 como professor de composição na *New School for Social Research* de New York, influenciou uma geração de compositores, diretores de cinema e artistas plásticos que por lá passaram. Cage desempenhou um papel fundamental na disseminação dos novos conceitos de arte, não apenas através de sua produção artística, mas também através de suas palestras, depoimentos e produção literária. Foi um músico com trânsito privilegiado entre as diversas linguagens artísticas, mantendo desde o início estreito contato com as artes plásticas, com a dança, o teatro e o cinema. Sua atuação interdisciplinar estimulou o surgimento dos novos gêneros e a inclusão do elemento teatral na criação musical. Mais do que isso, seu pensamento influenciou também o teatro contemporâneo e a formulação de estéticas como a de Erika Fischer-Lichte. Em sua obra escrita e nas inúmeras palestras-performances que realizou, tentou deixar evidente a interpenetração entre a arte e a vida cotidiana, ideia fundamental de sua filosofia. Para Cage, a arte que consegue aproximar-se da vida, das pessoas, não é a grande obra de arte, que para ele tem como característica principal estar separada da vida. Embora as chamadas "grandes obras de arte" possam ter tido seu sentido em momentos históricos precisos, no mundo contemporâneo a necessidade passa a ser outra. Principalmente é necessário o desenvolvimento de uma percepção que dê conta dos vários estímulos simultâneos, pois este é o mundo em que estamos vivendo. Para Cage, a

grande questão tornou-se “prestar atenção a mais de uma coisa ao mesmo tempo” (KOSTELANETZ, 1987, p. 19). O que passa a ser importante na arte é a possibilidade de modificar as mentes, de forma que estas fiquem abertas à experiência. Para Cage “o que precisamos é um uso de nossa arte que altere nossas vidas – seja útil nas nossas vidas” (SCHWARTZ, 1998, p. 346). E aqui, é inevitável relacionar o pensamento de John Cage com o do visionário Antonin Artaud, que afirma:

Ou fazemos com que todas as artes se voltem para uma atitude e uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for (ARTAUD, 1984, p. 104).

Palavras que embora escritas por Artaud na década de 1930, prenunciando os acontecimentos que estavam por vir, mais do que nunca se revelam como atuais e urgentes.

### Referências:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.
- DUCKWORTH, William. *Talking Music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers*. New York: Da Capo Press, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: WIRTH, Uwe. (Hrsg.) *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. p. 277-300.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: KERTSCHER, Jens. MERSCH, Dieter. (Hrsg.) *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 2003. p. 97-111.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Limelight, 1987.
- SCHMITT, Natalie Crohn. *Actors and onlookers: theater and twentieth-century scientific views of nature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- SCHOON, Andi. *Die Ordnung der Klänge: Das Wechsenspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*. Bielefeld: Transcript, 2006.
- SCHWARTZ, E. CHILDS, B. (ed.) *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.
- TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ / Fapesp, 2000.

### Notas

---

<sup>1</sup> O próprio Cage observa que cada um que esteve presente neste evento, o descreve de forma singular. Isto de fato é de se esperar, devido tanto à disposição do público, pela percepção a partir de um ângulo específico, como à simultaneidade de eventos. Na literatura sobre o assunto acontece o mesmo.