

O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo

Carlos Arthur Avezum Pereira¹
USP/Programa de Pós-Graduação em Música
SIMPOM: *Sonologia*
cavezum@gmail.com

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar uma síntese das ideias de John Cage sobre o silêncio na música, partindo de um quadro teórico de referência. O conteúdo é parte das reflexões iniciais de uma pesquisa em andamento que pretende investigar, identificar e refletir sobre quais foram as transformações do conceito de silêncio nas relações que se dão entre criação, *performance* e recepção musical desde a obra de Cage até as práticas de determinadas cenas musicais de estética reducionista que surgiram ao redor do mundo a partir da década de 1990. Apontamentos para futuros direcionamentos da pesquisa são feitos no presente texto ao identificar cinco noções da poética do silêncio na música de Cage.

Palavras-chave: Poética do silêncio; Cage; 4'33''; Música contemporânea; Estética reducionista.

Silence in John Cage's Work: a Musical Poetic in Process

Abstract: the aim of this paper presents a synthesis of the John Cage's musical ideas about silence in his music, from a theoretical framework. The content is part of the initial reflections of an ongoing research that aims to investigate, identify and reflect on what were the changes the concept of silence in the relationship that occur between musical creation, *performance* and reception since Cage's music to the practices from certain musical scenes with reductionist aesthetic that emerged around the world from the 1990s. Notes for future directions of research are made in this text to identify five notions of silence's poetic in Cage's music.

Keywords: Poetic of silence; Cage; 4'33''; Contemporary music; Reductionist aesthetic.

Introdução

A importância do legado da obra do compositor norte-americano John Cage (1912-1992) é, evidentemente, notável na música a partir da segunda metade do século XX até a atualidade. Sua produção provocou reflexões importantes a respeito da composição, da

¹ A pesquisa em andamento que é desenvolvida pelo autor do presente artigo é orientada pelo prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta e conta com o apoio de bolsa de Doutorado da Capes.

performance e da recepção musical, principalmente no que se refere à sua “peça silenciosa”, 4’33” (Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos), apresentada pela primeira vez em 1952.

O presente texto apresenta reflexões e análises preliminares acerca do objeto de estudo da pesquisa em andamento que se trata da poética e estética do silêncio na música experimental a partir da obra de Cage até a contemporaneidade, mais especificamente em cenas musicais sobre as quais as ideias do compositor tiveram notavelmente influência.

Nomes como *new London Silence*, *new Berlin Reductionism*, *onkyo* ou variantes mais gerais, tais como, *lowercase-improv*, *micro-improv*, *sound-improv* e similares são usadas para designar a estética reducionista caracterizada por músicos improvisadores não-acadêmicos do final dos anos 90 e início dos 2000 [...] Baseados em uma estética focada no som, sua abordagem mistura conceitos de composição e improvisação e foi em vários níveis instruída pelas ideias de John Cage, quem influenciou muitos dos músicos. (BLAZANOVIC, 2010, p. 1-3, grifo do autor, tradução nossa).

O pressuposto para essa pesquisa é que as ideias de Cage sobre o silêncio na música, mesmo que transformadas ou até divergentes, se mostraram como um terreno profícuo para novas experimentações encontradas nas obras dessas cenas musicais². Dessa forma, constatando-se essa influência, a pesquisa questiona se há de fato uma nova estética em tais cenas, evidenciando, em seu percurso, a importância da poética/estética do silêncio para a compreensão da música atual. Esse percurso a ser seguido na metodologia nem sempre irá partir de uma linearidade histórica, pretendendo, portanto, construir as relações entre os conceitos explorados durante o desenvolvimento da pesquisa.

As reflexões iniciais a respeito do objeto de estudo da pesquisa que serão apresentadas no artigo, têm o objetivo de identificar as diferentes concepções de silêncio na música de Cage que influenciaram as cenas musicais citadas. Tais concepções, apresentadas a seguir, serão identificadas a partir de algumas de suas obras mais representativas dessa poética que sofria transformações a cada novo *insight* de Cage à respeito do ‘silêncio’.

1. O Silêncio em John Cage: A Geração de uma Poética Processual na Música

A poética do silêncio na obra de Cage foi um projeto que buscou, essencialmente, uma arte destituída de ações não-intencionais que poderiam se dar na criação, na *performance*, e/ou na recepção da música. De acordo com Alberto Heller,

² É digno de nota mencionar a rede de compositores-performers com sede na Alemanha denominada Wandelweiser cujo território estético certamente fará parte do escopo do objeto de estudo dessa pesquisa. De acordo com Douglas Barrett (2011), grande parte da produção artística do coletivo Wandelweiser centra-se em releituras de 4’33” de John Cage.

John Cage (1912-1992) se deparou, ao longo de sua vida, com essas várias possibilidades e mutações do silêncio, dedicando-lhe grande parte de sua obra (musical, literária, teatral e plástica). Mais que um tema entre outros, o silêncio se transformou na noção central de seu pensamento artístico e teórico, de onde nos permitimos falar, em relação à sua obra, numa *poética do silêncio*. (HELLER, 2008, p. 10, grifo do autor).

Esse projeto era o reflexo de sua proximidade com uma filosofia espiritual mais voltada para o Oriente que se iniciou em meados da década de 1940, inicialmente com aulas de música indiana com Gita Sarabhai, e com suas leituras do livro “A Transformação da Natureza em Arte” de Ananda Coomaraswamy – filósofo e historiador da arte indiana (CAGE, 1967, 1961). Nessa época, Cage produziu suas primeiras obras com a influência das filosofias do Oriente: *The Seasons* (1947); *Sonatas and Interludes* (1948); e *String Quartet in Four Parts* (1949-1950).

Em 1949, Cage frequentou as palestras de Daisetz Suzuki sobre Zen-budismo por aproximadamente três anos, momento em que aprendeu sobre as noções de “não-impedimento” e “interpenetração” que se referem a todas as coisas e seres como centros que se expandiam em todas as direções (CAGE, 1961). Devido ao seu projeto de buscar uma ‘expressão’ da ‘não-expressão’ na música através da negação do ego – o mote das filosofias orientais –, tais noções foram fundamentais em sua poética musical nos anos que se seguiram.

Em *Sonatas and Interludes* (Sonatas e Interlúdios) é nítida a influência estética da música indiana (como também em *The Seasons*), tanto no uso das escalas e ritmos, quanto no uso do piano preparado que sugere timbres semelhantes aos de alguns instrumentos musicais indianos. Contudo, apesar de ser considerada uma obra prima do compositor, *Sonatas and Interludes* apenas davam um aceno na direção em que ele ia tomar, pois ainda não incorporavam explicitamente o ‘acaso’ que era visto por Cage como um forte meio de expressar o ‘silêncio’. A relação que essa obra pode ter com o silêncio, no entanto, é encontrada na transição gradual entre as ‘oito permanentes emoções’ ou ‘qualidades estéticas’ da música indiana, denominadas ‘*rasas*’ que se direcionam para uma nona emoção final, a ‘tranquilidade’ (PRITCHETT, 1999). Assim, é observável que as noções iniciais referentes ao silêncio na música de Cage, atribuída às *Sonatas and Interludes*, estavam relacionadas ao seu efeito estético, de maneira que a mente do ouvinte entraria em um estado de ‘tranquilidade’.

Por outro lado, é em seu *String Quartet in Four Parts* (Quarteto de Cordas em Quatro Partes) que Cage dá os primeiros indícios de uma poética do silêncio na técnica composicional. Ao utilizar o mesmo agregado ou acorde no mesmo registro – com cada uma de suas notas tocadas na mesma corda do mesmo instrumento –, sempre que a mesma nota da

melodia aparecia em determinada oitava, o compositor tratou a harmonia de forma estática, isto é, não-progressivamente. De acordo com James Pritchett (2014), as sequências incomuns criadas através das vozes estáticas nas combinações dos agregados, ao tratar os materiais em uma espécie de modelo sistematizado, Cage descobria uma ‘não-expressividade’, pelo menos no que diz respeito à harmonia que era alvo de grande parte de suas queixas direcionadas à música ocidental. Assim, diferente do ‘silêncio’ das *Sonatas and Interludes* – relacionado ao efeito de ‘tranquilidade’ na mente do ouvinte –, por meio do ‘silêncio’ do *String Quartet in Four Parts* Cage realiza um ‘silenciamento’ da harmonia, tida como o principal recurso da expressão pessoal dos compositores da música ocidental. “Sem na verdade usar o silêncio, eu gostaria de elogiá-lo’, ele contou aos seus pais. Não era um silêncio físico, e não era um *silêncio sonoro* dos sons do ambiente que ele deveria incorporar mais tarde” (PRITCHETT, 2014, grifo do autor).

É digno de nota mencionar a primeira ‘peça de escrita’ composta por Cage, a *Lecture on Nothing* (1950), na qual o compositor utilizou medidas de duração para estruturá-la entre frases, palavras, sílabas e silêncios. Assim como nas harmonias estáticas que não se direcionam a nenhum lugar no seu quarteto de cordas, o discurso da *Lecture on Nothing* (Conferência Sobre o Nada) pauta-se sobre um esforço de ‘dizer sem nada dizer’, abrindo espaço para o ‘vazio’ repleto de possibilidades. Contudo, segundo Pritchett (2014), é após o contato com a notação gráfica da *Projection 1* (1950) para *cello* solo de Morton Feldman (1926-1987), que Cage vislumbrou o ‘acaso’ como a ‘não-intenção’, ou seja, como o ato de ‘silenciamento’ da expressão do compositor que poderia ser usado como material da composição musical. O uso de retângulos vazios na notação de *Projection 1* (Projeção Um) de Feldman representava sons em registros gerais de agudo, médio e grave, sem especificar alturas ou durações definidas.

As primeiras obras de Cage a incorporarem operações de ‘acaso’ no ato composicional foram *Sixteen Dances* (1950-1951) e o *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951). O compositor criou tabelas gráficas, movimentando intuitivamente os elementos musicais por entre as células da tabela semelhantemente a peças em um tabuleiro de jogo de xadrez. Essas duas obras, podem ser vistas como um período de transição em sua poética, que vai da auto-expressão subjetiva até a não-intencionalidade. Segundo Fetterman (2010), *Sixteen Dances* (Dezesseis Danças) é a última obra de Cage que ainda ocorre alguma expressão de conteúdos emocionais. Além disso, apesar de tomadas ao acaso, as decisões dos movimentos dos elementos musicais nas tabelas gráficas de *Concert*

for Prepared Piano and Chamber Orchestra (Concerto para Piano Preparado e Orquestra de Câmara) ainda eram tomadas pelo compositor durante o ato composicional.

No intuito de não delegar as decisões do acaso no ato composicional a si próprio, Cage passou a utilizar o *I Ching* – um livro milenar da cultura chinesa também usado como oráculo. Assim, com as decisões delegadas ao oráculo, o compositor realizaria suas duas primeiras peças – *Imaginary Landscape 4* (1951) e *Music of Changes* (1951) – com o uso desse procedimento que, dentre outros, utilizaria ao longo de sua vida. Nesse período, o compositor declarava ter finalmente alcançado em sua música o que dizia o livro de Coomaraswamy: “A arte é imitação da natureza em seus modos de operação” (CAGE, 1961, p. 100).

Uma notável diferença no uso do *I Ching* nessas duas composições é que cada resultado obtido pelo oráculo estava relacionado, em *Music of Changes* (Música das Mudanças), a um som ou a uma ‘pausa’, e, em *Imaginary Landscape 4* (Paisagem Imaginária Quatro), a uma frequência de estação de transmissão de rádio. Esses resultados eram anotados em partitura para que *performers*, posteriormente, realizassem a peça. Conforme observa Fetterman (2010), apesar de que Cage já estivesse preocupado anteriormente com ‘silêncios não-intencionais’, em *Imaginary Landscape 4* ele não havia premeditado tais silêncios assim como ocorreu na sua primeira apresentação, quando os *performers* sintonizavam nas frequências de rádio nos momentos em que por ‘acaso’ não transmitiam nada.

2. Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos

Em 1951, Cage visitou uma câmara anecoica na Universidade de Harvard, com a intenção de ‘escutar o silêncio’. Na sala, Cage ainda percebeu dois sons, os quais se referiam ao funcionamento de seu sistema nervoso e à circulação do sangue no seu corpo. Assim, nesse momento o compositor concluía que não existe um ‘silêncio absoluto’, isto é, um silêncio acústico. Foi essa experiência, como também toda a sua busca anterior na expressão poética do silêncio que visava uma ‘não-intencionalidade’ – além da influência do pintor Robert Rauschenberg com seus *White Paintings* (1951) – que inspiraram Cage a compor a sua mais famosa peça completamente realizada por ‘silêncios’: *4’33”*.

Nas diferentes versões da partitura de *4’33”*, todas indicavam ao *performer* não realizar quaisquer sons. Assim, quaisquer sons que ocorressem, seriam sons do ambiente que, portanto, ocorreriam de forma não-intencional em relação à *performance*. A relação com os ‘quadros brancos’ de Rauschenberg se davam pelas marcas, poeiras, variações de luz e sombra do ambiente em que eles estavam expostos e que modificavam a sua percepção, assim como os sons não-intencionais de *4’33”* que preenchiam o ambiente da sua *performance*

(KOSTELANETZ, 2003). O ‘branco’ dos quadros era o ‘silêncio’ na música, ambos significando algo apenas conceitual, visto que, assim como o silêncio acústico não existe para os ouvidos, o ‘branco’ também não existe para os olhos. Embora, tais palavras ‘branco’ e ‘silêncio’ sejam conceituais, de acordo com Heller (2008, p. 31, grifo do autor), “As obras de Cage não *demonstram* conceitos: o conceito apenas aponta uma direção inicial, que pode mudar a qualquer momento”.

Na escultura, a analogia se dava pela metáfora da transparência e da reflexão, como nas obras de arame de Richard Lippold e de vidro de Marcel Duchamp. Cage (1967, p. 102) dizia que, assim como o mundo pode ser visto ‘através’ dessas esculturas, também é possível “escutar através” de sua peça silenciosa. Através do vidro, todo o ambiente que circunda o expectador pode ser visto, tanto o que está por detrás da estrutura – pela sua qualidade de transparência –, quanto o que está à sua frente – pela sua qualidade reflexiva. “Por causa de sua transparência, ‘O Grande Vidro’ de Duchamp serviu para Cage como modelo de uma obra de arte que não determina um ponto de foco ou centro de interesse” (JOSEPH, 1997, p. 92).

Ao fazer analogias com o ‘espaço’ nas artes visuais com os significados de ‘vazio’, ‘transparente’, ‘branco’, Cage demonstrava que sua poética musical do silêncio requeria uma ‘moldura’, que no caso da música, se revela como uma ‘duração’. Essa relação do espaço como tempo, sendo preenchido sonoramente pelo acaso ainda podia ser vista pelo compositor ao considerar que, dentre os quatro parâmetros tradicionais do som - altura, timbre, dinâmica e duração –, a duração se mostrava como o único parâmetro comum entre som e silêncio (CAGE, 1961). Em *Music of Changes* e *Imaginary Landscape 4*, é notável o embrião dessa relação entre duração e silêncio. Em *4’33”*, a notação dividia a *performance* em três movimentos com distintas durações. De acordo com Solomon (2002), a sua primeira versão, atualmente perdida, utilizava-se de compassos em branco calculados por operações de acaso, e a segunda, utilizava-se de páginas em branco como forma de notação proporcional, lembrando os *White Paintings* de Raushenberg. Nas suas terceira (a primeira versão publicada) e quarta versões, a notação se apresenta na forma linguística, indicando a palavra “*TACET*” (indicação para pausa longa do instrumentista na orquestra). Tal forma de notação traria novas consequências para a arte experimental como, por exemplo, o enfraquecimento das fronteiras entre compositor e *performer* derivado da ambiguidade conceitual da partitura como notação verbal que ecoava certas atitudes reducionistas nas curtas instruções de *performance*.

No entanto, em *Tokyo*, dez anos depois de *4'33"*, Cage iria compor *0'00"* (1962), ou *4'33" n° 2*, “solo para ser realizado por alguém de alguma maneira”, como indicava a partitura. A notação consistia nas seguintes sentenças:

Em uma situação dada com o máximo de amplificação (sem *feedback*), realize uma ação disciplinada. Sem qualquer interrupção. Executar uma ação no todo ou em parte como uma obrigação para com os outros. Duas *performances* não devem ser a mesma ação, nem pode ser essa ação a *performance* de uma composição ‘musical’. Não dar atenção à situação (eletrônica, musical, teatral). (CAGE, 1962, grifo do autor, tradução nossa).

De acordo com o título da obra, *0'00"* (Zero Minutos e Zero Segundos), pode-se aferir que, a moldura da duração temporal de *4'33"* foi eliminada. É observável o foco de Cage na ‘ação pela não-ação’, no ‘agora’ como tempo infinito – ausência de tempo –, no ‘não-pensar’ zen, em uma ação “sem qualquer interrupção” feita pelo estado mental que julga e analisa através da consulta aos seus ‘arquivos históricos’. As indicações na partitura: ‘sem *feedback* (retorno) ao *performer*’; ‘uma situação que não deve ser dada atenção’; ‘uma ação que não pode ser repetida em outra *performance* da obra’; e ‘não ser uma composição musical’, ressaltam ainda mais a ‘presença de uma ausência’, a ausência da mente julgadora que analisa a situação, a presença de um silêncio.

Como bem se pode imaginar, uma execução apropriada de *0'00"* exigiria uma disciplina digna de um mestre yogue. De fato, ninguém (nem mesmo Cage) pode estar seguro de estar executando *0'00"*, ou mesmo de estar presenciando *0'00"*, pois o próprio pensar a respeito constituiria um novo ato. (HELLER, 2008, p. 65).

Nota-se como *4'33"* foi além de uma composição, um tema de vida para Cage, visto que o compositor voltou a explorar a obra em diferentes variações durante algumas vezes até o fim de sua vida. Conforme Fetterman (2010), diferentes variações de *4'33"* podem ser encontradas nos *Song Books – Solos for Voice* (1970) de números 8, 24, 28, 62, 63, e outras variações de *0'00"* nos de número 23 e 26.

Cage explorou ainda, uma última vez, o tema de *4'33"* em *One³* (1989), designada como *4'33" n° 3*. O título completo da obra é *One³ = 4'33" (0'00") + G*. A notação do título dessa obra – *One³* – refere-se às suas *Number Pieces* (1987-1992), em que o primeiro número com notação verbal e o segundo número com notação em algarismo dizem respeito, respectivamente, ao número de *performers* e a ordem da peça na série de peças com o mesmo número de *performers*. Dessa forma, *One³*, é a terceira peça da série para *performer* solo: *One*. Em relação à notação do título completo, Cage (1990a *apud* FETTERMAN, 2010) comenta que a clave de sol – cuja nota (sol) é representada pela letra “G” –, é uma referência

à primeira letra do sobrenome da compositora russa Sofia Gubaidulina que comentou gostar de suas músicas, embora não gostasse dos relógios. Dessa maneira, a referência a 4'33" no título é uma lembrança dos relógios que controlam as durações do tempo. Contudo, em *One*³, como também em 0'00", não há uma duração determinada, há um "relógio-interno", o que explica a referência a essa obra. Nas instruções de "instrumentação" e "comentários" para a execução da peça, o compositor escreveu, respectivamente, na partitura: "para performer amplificar o som de um auditório ao nível de um *feedback*" e; "para qualquer *performance* desta obra, o *performer* prepara um sistema de som tal que toda a sala esteja em um limite de *feedback*" (CAGE, 1989). Assim, além de não haver uma duração determinada em *One*³, a alusão a 0'00" diz respeito a uma 'obrigação para com os outros', de maneira que o *performer* quer fazer algo pelo público, que segundo Cage (1990a *apud* FETTERMAN, 2010, tradução nossa), seria mostrar que "o mundo está numa má situação, em grande parte pelo mal uso que fazemos da tecnologia".

3. Pausa

Em 0'00", observa-se o desejo de Cage por ampliar aquela escuta almejada anteriormente em 4'33", devido à opção do uso de uma 'máxima amplificação' como indicado na partitura, abrindo a possibilidade de uma escuta mais concentrada. O compositor, provavelmente, teria reconhecido uma possível 'falha' de sua intenção estética em 4'33", talvez pela 'baixa amplitude' que, hipoteticamente, seus sons teriam. A baixa amplitude desses sons poderiam não despertar o ouvinte para os sons não-intencionais do ambiente em torno da *performance*. Por outro lado, em 0'00", conforme observou Heller (2008), as 'intenções *yogicas*' de Cage não estavam asseguradas.

Em *One*³, o compositor parece ter a intenção de eliminar o *performer*, pelo menos no que diz respeito à sua presença no palco, pois, embora o próprio Cage tenha subido ao palco e depois sentado em meio ao auditório para escutar o *feedback* da sala de concerto em suas *performances* de *One*³, não há nada na partitura que recomende essa situação (FETTERMAN, 2010). Afinal, não há a necessidade de a peça ser 'vista' como ocorre em 4'33" e 0'00" com a presença de um *performer* para ser visto pelo público. Com *One*³, é possível que Cage tenha desejado eliminar dois fatores de 0'00": o *performer*, que analisa mentalmente a situação da *performance*, e dessa forma, não consegue a 'concentração *yogica*' sugerida na partitura como "não dar atenção à situação" e; o 'foco' da escuta nos sons 'incidentais' que se dava pela amplificação dos sons resultantes das ações do *performer* e, portanto, desviavam a atenção do público para com os outros sons que estivessem ocorrendo no ambiente de *performance*.

Assim, com o retorno do silêncio sonoro da imobilidade do *performer* de 4'33''; com o “relógio interno” e a amplificação sonora de 0'00” – mas dessa vez somente do ambiente e não das ações do *performer* –; e com a discreta ‘visualidade’ da *performance* de *One*³, Cage parecia ter ‘inovado’ mais uma vez a sua concepção poética do silêncio. No entanto, um ano após a composição de *One*³ e dois anos antes da sua morte, o compositor declarou: “Nós já não temos certeza se haverá algum silêncio. Nós já não temos certeza se haverá algum mundo. É uma situação muito grave, e as novidades, como você sabe, são absolutamente incríveis” (CAGE 1990a *apud* FETTERMAN, 2010).

Diante desse recorte da obra de John Cage exposto no presente trabalho, podem ser enumeradas algumas noções da sua concepção poética do silêncio. Noções, estas, que não se opõem e, muitas vezes, se interpenetram em algumas de suas obras. São elas: 1) o silêncio como ‘tranquilidade’ da mente, explorado em obras influenciadas pelas ‘qualidades estéticas’ – as *rasas* – da música indiana; 2) o silêncio como oposto ao som (também explorado nas obras de percussão dos anos 1930-1940 que não foram exploradas no presente texto) e ausência de intenção por meio do uso de procedimentos de acaso e aleatoriedade como estruturador do ato composicional; 3) o silêncio como ‘música’, isto é, como sons não intencionais do ambiente de *performance* por meio da ‘não-ação’ do *performer* dentro de uma ‘moldura’ delimitada – a duração da obra; 4) o silêncio como sons ‘incidentais’ de ações cotidianas flutuantes no tempo (relógio interno) que não se autoanalisam; 5) o silêncio como ampliação da escuta do espaço, ou seja, sons não intencionais do ambiente de *performance* são ‘hipoteticamente’ amplificados por recursos tecnológicos, sem a necessidade da presença de um *performer* para ser visto no palco ou a imposição de um limite de duração, o que causa maior tensão no ouvinte, visto que, exige maior atenção para a apreciação da obra, mesmo porque estar ‘no limite de um *feedback*’ é estar no limite entre o som acústico e o som amplificado.

Assim, com essa discussão, torna-se possível apontar direções no prosseguimento dessa pesquisa. As questões norteadoras da atual fase da pesquisa que se colocam são: que relações podem ser estabelecidas entre essas cinco noções da concepção poética do silêncio na obra de Cage – discutidas no presente trabalho – e a poética do silêncio das cenas musicais que surgiram a partir da década de 1990? Quais foram os antecedentes e quais foram as consequências dessas relações na música dessas cenas? Há uma nova estética em tais cenas? É possível dizer que a poética musical do silêncio é uma poética em si processual, adequando-se a diferentes contextos?

Considerações Finais

O presente texto apresentou uma discussão inicial sobre a poética do silêncio na música, partindo de seu maior precursor, John Cage. É notável como a obra do compositor se dá por meio de transições de uma crise para outra, característica que ressoa nos movimentos da vanguarda na busca do ‘sempre-novo’, desejando constantemente estender as suas ideias. O que Cage almejava era uma ‘nova música’, uma nova maneira de compor que não repetisse o antigo e tradicional, pois, mesmo que sua busca fosse aparentemente uniforme ao representar a perseguição de um silêncio através da música, tal silêncio era inatingível e, dessa forma, o compositor não repetia a si mesmo, permanecendo em um contínuo processo. Para ser lançado de uma crise para outra, era necessário um motor de impulso, e esse motor, era a sua busca espiritual que encontrou um caminho na filosofia do Oriente. Foi a partir dessas crises que a sua produção musical e literária surgiu, criando a música experimental, que se mostra ainda na atualidade – principalmente nas cenas musicais reducionistas como um dos caminhos mais produtivos da criação e da pesquisa em música.

Referências

- BARRETT, G. D. The silent network: the music of Wandelweiser. *Contemporary Music Review*. Wandelweiser, v. 30, n. 6, p. 449-470, 2011.
- BLAZANOVIC, Marta. *Berlin Reductionism: an extreme approach to improvisation developed in the Berlin Echtzeitmusik-scene*. 2010.
Disponível em: <<http://btc.web.auth.gr/proceedings.html>>. Acesso em: 19 ago. 2014.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
_____. *0'00"*. New York: Henmar Press Inc., 1962. 1 Partitura. Performer Solo.
_____. *A year from monday: new lectures and writings by John Cage*. ed. 5. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
_____. *One³ = 4'33" (0'00") + G*. Coleção do compositor: notas não publicadas, 1989. 1 Partitura.
Disponível em: <http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=299>. Acesso em: 7 fev. 2014.
- FETTERMAN, William. *John Cage's Theatre Pieces: notations and performances*. Digital printing. New York: Routledge, 2010.
- HELLER, A. A. John Cage e a poética do silêncio. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, 2008. 173 f. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

JOSEPH, B. W. John Cage and the architecture of silence. *October*, vol. 81. (Summer 1997), p. 81-104. Massachusetts: MIT Press, 1997.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2 ed. New York – London: Routledge, 2003.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Digital printing. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1999.

_____. Opening the doors into emptiness: the musical-spiritual journey of John Cage. 2014. Disponível em: <<http://rosewhitemusic.com/piano/writings/cage-spirituality/>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

SOLOMON, L. J. *The sounds of silence: John Cage and 4'33"*. 2002. Disponível em: <<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2014.