

ASPECTOS VANGUARDISTAS NA MÚSICA DE JOHN CAGE

VANGUARD ASPECTS IN JOHN CAGE'S MUSIC

Vinicius Cranek GAGLIARDO*

Resumo: Este artigo tem por objetivo estabelecer algumas relações entre as vanguardas artísticas europeias, como o surrealismo e o dadaísmo, e as peças musicais de John Cage. De modo mais específico, procurarei apresentar algumas das características destes movimentos de vanguarda que ainda persistiram na obra do compositor norte-americano. Para isso, a partir do livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger, e do estudo de Jorge de Almeida, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, retomarei os ideais do Expressionismo – momento auge do esteticismo –, refletindo sobre sua relação com as manifestações vanguardistas subsequentes, no intuito de proporcionar uma melhor compreensão das características comuns aos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX. Nesta análise, discutirei os conceitos de vanguarda, instituição arte e obra de arte. Em seguida, mapearei alguns aspectos da obra de John Cage, relacionando-a com os ideais vanguardistas apresentados anteriormente. Em suma, pretendo evidenciar, ao final dessas reflexões, o projeto vanguardista para a arte no século XX e a manifestação de elementos deste projeto na poética de John Cage.

Palavras-chave: John Cage – Vanguarda – Arte.

Abstract: This paper aims to establish some relations between the European artistic vanguards, such as Surrealism and Dadaism, and John Cage's musical pieces. More specifically, I will try to present some of the characteristics of these vanguard movements that persisted in the work of the American composer. To do this, I will consider the ideals of Expressionism – height moment of aestheticism –, from the book *Theory of Vanguard*, by Peter Bürger, and the study of Jorge de Almeida, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, reflecting on its relationship with subsequent vanguard manifestations in order to provide a better understanding of the common characteristics of the vanguard movements in the first half of the Twentieth Century. In this analysis, I will discuss the concepts of vanguard, art institution and work of art. Then, I will map some aspects of the John Cage's work, relating it to the avant-garde ideas presented earlier. In short, I intend to demonstrate, at the end of these reflections, the avant-garde project for the art in the Twentieth Century and the manifestation of the elements of this project in the John Cage's poetic.

Keywords: John Cage – Vanguard – Art.

Esteticismo e vanguarda

Em sua obra *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger procurou “oferecer um marco categorial” para a análise dos movimentos de vanguarda, ou seja, pretendeu estabelecer uma teoria crítica da arte que contemplasse as contradições intrínsecas às manifestações vanguardistas. Tal “teoria da vanguarda” seria formulada, nesse sentido, a partir das contradições inerentes ao fracasso do projeto vanguardista, tanto no que diz respeito à

* Doutorando em História no Programa de Pós-graduação em História – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Franca). Bolsista FAPESP. Mestre em História pela UNESP-Franca. E-mail: viniciusgagliardo@yahoo.com.br

recondução da arte à práxis vital, quanto ao ataque e destruição da instituição arte. Desse modo, Peter Bürger debruça-se sobre a função social da arte na sociedade burguesa, refletindo também sobre as possibilidades da arte após as manifestações vanguardistas da primeira metade do século XX.

Peter Bürger entende os movimentos de vanguarda como manifestações artísticas que visavam combater a arte na sociedade burguesa, uma vez que esta sociedade tem por característica o descolamento da arte da práxis vital; como afirma o próprio autor:

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular. Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 105).

Como se vê, de acordo com Peter Bürger, os vanguardistas teriam se contraposto a uma arte sem relação prática no cotidiano das pessoas, arte essa que teria se cristalizado na sociedade burguesa com a experiência do esteticismo, que alcançou seu auge no movimento expressionista. Assim, como aponta Jorge de Almeida em sua obra *Crítica dialética em Theodor Adorno*, “o próprio Expressionismo sobrevive enquanto questão e referência na consolidação dos movimentos artísticos subsequentes” (ALMEIDA, 2007, p. 28), ou seja, algumas das consequências e dos ideais do Expressionismo estariam na base das críticas elaboradas pelas manifestações vanguardistas ulteriores.

O Expressionismo pode ser compreendido como o auge de um movimento da arte que buscava o desenraizamento dos compromissos de estilo. Isso porque os estilos expressavam os vínculos impositivos da esfera artística, no sentido de que as formas e tipos infligidos por determinado estilo submetiam o artista individual e a obra singular a seu poder universalizante, ou seja, o estilo é entendido como “normas e práticas artísticas herdadas da tradição. Uma tradição que confere um aspecto de ‘segunda natureza’ aos pressupostos formais que a arte moderna, em busca de sua autonomia, irá

justamente recusar” (ALMEIDA, 2007, p. 33-34); como ainda destaca Jorge de Almeida:

O Expressionismo, nesse sentido, é o primeiro momento da autoconsciência artística da impossibilidade do estilo. [...] representantes do Expressionismo frequentemente questionaram a existência do movimento enquanto ‘estilo’. Quando René Schickele afirma polemicamente que ‘o Expressionismo vale tanto ou tão pouco quanto qualquer outro *slogan*’, está chamando a atenção para o fato de o movimento não pregar um novo estilo e um novo cânone de formas, e sim o rompimento com o caráter impositivo dos estilos do passado. [...] Em vez de valorizarem as ‘leis formais universais’, os expressionistas valorizavam agora o ‘sentimento criador da forma’, único em sua expressão, e portanto contrário a todo enrijecimento em esquemas fixos e imutáveis, impostos a partir do alto como obrigatórios (ALMEIDA, 2007, p. 34-35).

Assim, a espontaneidade da necessidade de expressão passaria a ocupar posição central entre os ideais expressionistas, o que quer dizer que, à crise dos estilos, impõe-se o conceito de autonomia.

Em uma sociedade caracterizada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, caso da sociedade burguesa, o conceito de autonomia refere-se justamente à relativa autonomia da arte frente às pretensões sociais do uso, ou seja, a função do subsistema arte na sociedade burguesa. O conceito de autonomia diz respeito ao “descolamento da arte da práxis vital e a consequente cristalização de um campo particular da experiência (isto é, o estético)” (ALMEIDA, 2007, p. 61). Mas a autonomia da arte tem aí outra implicação: na medida em que ela se torna descolada da práxis vital, o conteúdo dos produtos artísticos perde espaço para o âmbito estético das obras, ou seja, sua “mensagem” se retrai frente ao formal.

Na sociedade burguesa até a segunda metade do século XIX, a arte vivia da tensão entre a libertação das pretensões sociais do uso e os possíveis conteúdos políticos das obras individuais. No entanto, a partir de então, na medida em que a arte se torna descolada da práxis vital e o conteúdo dos produtos artísticos perde espaço para o âmbito estético das obras, seus conteúdos também perdem o caráter político, eliminando a tensão existente entre instituição arte e conteúdo das obras, o que resulta em uma neutralização da crítica; segundo Peter Bürger:

Por razões que estão em conexão com o desenvolvimento da burguesia depois da sua conquista de poder político na segunda metade do século XIX, a tensão entre o marco institucional e os conteúdos das obras individuais tende a desaparecer. O descolamento

da práxis vital, que sempre se constituiu em status institucional da arte na sociedade burguesa, transforma-se em conteúdo das obras. Arcabouço institucional e conteúdos acabam por coincidir. [...] A coincidência da instituição e conteúdos desvenda a carência de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando sua autocrítica. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda foi ter realizado esta autocrítica na prática (BÜRGER, 2008, p. 65-66).

É no momento em que os conteúdos perdem seu caráter político – que a arte pretende apenas ser arte, no sentido de uma primazia do estético – que a autocrítica da arte torna-se possível, ou seja, uma crítica que seja direcionada não a um estilo de arte precedente ou a um tipo específico de arte, mas à instituição arte como um todo. De acordo com Peter Bürger:

[...] com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia (*Ibid.*, p. 57-58).

Nesse sentido, de um lado, a instituição arte refere-se às relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida, relações que asseguram que os produtos artísticos permaneçam praticamente intocados por pretensões sociais de uso; de outro lado, a intenção vanguardista define-se como a busca em direcionar a experiência estética, cujo auge é remetido ao Expressionismo, para a vida cotidiana; ainda segundo Peter Bürger (2008, p. 106):

Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte - no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve ser simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. [...] A práxis vital à qual - ao negá-la - o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a *essa* práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado para racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. Também sob este aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha

inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.

A obra de arte vanguardista

Uma vez que alguns dos pressupostos vanguardistas tornaram-se um pouco mais claros, caso do ataque vanguardista ao *status* da arte na sociedade burguesa (descolamento da arte da práxis vital), resta ainda, para os fins aqui propostos, apresentar algumas das características da obra de arte vanguardista da primeira metade do século XX, especificamente duas delas: a própria categoria de obra de arte e a categoria de acaso.

Nos movimentos históricos de vanguarda, foram desenvolvidas formas de atividade – manifestações artísticas – que não poderiam mais ser enquadradas dentro da categoria tradicional de obra de arte, apesar do fato de que tais manifestações pressupõem uma relação direta com este conceito tradicional de obra, justamente no intuito de atacá-lo:

Os *ready-made* de Duchamp, por exemplo, produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia à exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura, que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Dessa forma, a ideia de natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento - como criação individual de obras únicas -, é questionada em tom de provocação; o próprio ato de provocação assume o lugar da obra. Mas com isso não se torna obsoleta a categoria de obra? A provocação de Duchamp se dirige contra a instituição social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela (BÜRGER, 2008, p. 119-120).

Nesse sentido, a partir de suas manifestações, os movimentos vanguardistas tencionam destruir o conceito tradicional de obra de arte, denominado por Peter Bürger como obra de arte orgânica, substituindo-o pelo conceito de obra de arte não-orgânica.¹ A ideia de criação individual de obras únicas também é posta em xeque, uma vez que, como fica claro a partir dos *ready-made* de Duchamp, a peça que é levada a uma exposição em um museu tem origem na fabricação em série, o que significa que inúmeros indivíduos criaram inúmeras peças que poderiam ser consideradas “iguais”. Mas não apenas isso; o rompimento não se dá apenas em relação ao que se entendia por obra de arte ou artista

criador, nem seriam negados somente os procedimentos artísticos e os princípios estilísticos até então válidos e vigentes. Os movimentos vanguardistas procuraram romper com “toda a tradição da arte” (BÜRGER, 2008, p. 127).

Outra característica dos movimentos vanguardistas é o acaso na produção das manifestações artísticas. No caso do Surrealismo, o “acaso objetivo” baseia-se na coincidência de sinais em acontecimentos independentes um do outro, acontecimentos esses que passam a ser colocados em relação uns com os outros. Como aponta Peter Bürger, os surrealistas “dedicam uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Dessa forma, eles conseguem registrar ‘acazos’ que, por sua trivialidade (isto é, sua não congruência em relação às ideias dominantes do indivíduo em questão), escapam aos demais”. Com isso, ainda segundo Peter Bürger (2008, p. 134), “os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana”. No entanto, o conceito de acaso, tal como apresentado aqui, carrega um viés ideológico:

O ideológico da interpretação surrealista do acaso não repousa na tentativa de dominar o extraordinário, mas na tendência a querer reconhecer, no acaso, algo como um sentido objetivamente dado. A atribuição de sentido é sempre obra de indivíduos e de grupos; um sentido separado do contexto humano da comunicação não existe. Para os surrealistas, porém, o sentido está contido nas constelações ocasionais de coisas ou de vivências, que eles registram como “acaso objetivo”. Que o sentido escape à fixação, isso não altera em nada a expectativa surrealista de que ele possa ser encontrado na realidade (BÜRGER, 2008, p. 134-135).

Desse modo, o “acaso objetivo”, como categoria ideológica, tal como entendiam os surrealistas, aparece como produto da natureza, que só precisa ser decifrado.

Nas obras vanguardistas, o acaso passa a ser produzido, direta ou indiretamente, na sua relação com o material. Tristan Tzara propõe uma receita para fazer poemas dadaístas a partir do acaso:

Pegue um jornal.
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você.
E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade

graciosa, ainda que incompreendido do público (ENTLER, 2005, p. 276).

Como se vê, as manifestações vanguardistas seriam produzidas a partir da eventualidade, ou seja, do intuito de abdicar o domínio da arte sobre a natureza, estabelecendo uma relação direta, interligada e complementar entre arte e vida. Isso se daria a partir de processos casuais em que o artista se identificaria com qualquer eventualidade da natureza que pudesse se manifestar em suas produções “fora da expectativa provável”. Eis o que afirma Ronaldo Entler, em *Fotografia e acaso*, sobre o papel do acaso na arte vanguardista:

Ainda que haja uma intenção prévia, o alvo nunca é absoluto e o artista pode ir definindo sua estrutura no mesmo instante em que cria, submetendo-se a uma nova coerência imposta pela própria obra já iniciada.

[...] O acaso não diz respeito aqui apenas ao desvio de um projeto inicial, mas a todo o espaço que naturalmente surge para interferências alheias aos objetivos do artista. Movimentos caóticos, atitudes gratuitas, acidentes de toda a espécie ganham eficiência na medida em que o processo permite reversibilidade. Isto é, tem-se no acaso um instrumento que oferece um número inesgotável de possibilidades que podem ser corrigidas caso não correspondam às necessidades do artista.

[...] Esses acidentes podem ainda ser realmente buscados, como é o caso de Pollock. Isso não significa dizer que se busca tal resultado por meio do acaso, mas que simplesmente se aceita um critério que suspende a capacidade de controle e previsão do resultado (ENTLER, 2005, p. 276-277).

A poética de John Cage

John Cage foi um músico, escritor e artista norte-americano nascido em 5 de setembro de 1912, na cidade de Los Angeles, Califórnia, tendo falecido em 12 de agosto de 1992, em Nova York. Depois de estudar composição com Henry Powell, Adolph Weiss e Arnold Schoenberg, Cage viria a se tornar o expoente da música aleatória e da música eletroacústica, bem como um dos mais importantes compositores do século XX. Uma vez que algumas das características das vanguardas e da obra de arte vanguardista já foram aqui apresentadas, passarei agora para uma análise da poética de John Cage, na tentativa de apreender as características das vanguardas da primeira metade do século XX que podem ser percebidas em sua “obra”. Refiro-me à “obra” entre aspas pelo fato de que um dos pressupostos cageanos é justamente romper com a ideia de obra de arte como era definida pela tradição artística, tal como era a intenção das manifestações

vanguardistas. Para Cage, as produções artísticas deveriam se caracterizar pelo abandono progressivo da ideia de ordem, substituindo-a pelo emprego de processos indeterminados que iriam desde os métodos de composição até a atuação do intérprete, transformando-o em coautor da peça musical. Assim, ao abdicar da ordenação do sentido em favor da intervenção do acaso, a própria noção tradicional de obra de arte seria dissolvida; como destaca Vera Terra, em “Acaso e aleatório na música”:

Para o compositor norte-americano, a introdução de componentes indeterminados na música do século XX só se constituirá em um fator relevante para a história da música ocidental à medida que implicar uma mudança da própria noção de obra musical [...], ou seja, a concepção da forma musical como um objeto no tempo, que progride a partir de um início, passando por um meio, até chegar a um fim, articulando momentos de clímax em contraste com pontos de repouso (TERRA, 2000, p. 32).

Na tentativa de superação dessa ideia de obra a partir da introdução de elementos indeterminados na música, John Cage procurou romper com a intencionalidade do compositor, pois ela condicionaria a obra a constituir-se em um objeto que progride no tempo. Assim, sua poética se construirá com base na “não-intencionalidade”, na liberação dos sons dos gostos pessoais do compositor, tratando-os em suas qualidades especificamente sonoras; ainda de acordo com Vera Terra (2000, p. 76-77):

Cage quer desfazer-se de categorias abstratas, dos hábitos adquiridos pela tradição, de seus gostos pessoais, para poder perceber os sons em suas características físicas, em seus aspectos acústicos. [...] Procura apreender os sons não como objetos que se desenvolvem no tempo, mas como fenômenos, eles próprios dotados de uma temporalidade que não lhes é exterior, mas que constitui seu próprio modo de ser. Escolhe lidar com processos, e não com representações de objetos. [...] A questão que está por trás dessa mudança de atitude é a superação do dualismo presente na relação sujeito objeto.

Assim, Cage promove uma dupla recusa: a recusa do sujeito como artista criador e a do objeto como obra de arte. Com isso, Cage privilegia a noção de processo em detrimento ao *status* da obra de arte. Como afirma Lydia Goehr, em *As narrativas modernistas de Danto e Adorno (e Cage)*, no momento em que discute a relação do ambiente natural com a arte na obra de John Cage, a “naturalidade reside menos no material *per se* e mais na experiência que emerge da obra, no processo ou na performance. As obras de Cage não são objetos fixos ou estáticos, mas ‘obras abertas’, processos do devir que mostram o mundo natural em seu estado dinâmico” (GOEHR, 2007, p. 292).

A superação do dualismo sujeito-objeto ocorre, então, por meio da concepção cageana dos sons como eventos em um campo de possibilidades, um campo virtual (um indeterminado puro) no qual emergem e se interpenetram sons e ruídos, campo esse que seria o silêncio: “Este campo, em que os eventos sonoros se configuram de modo imprevisível e cambiante, constitui o tecido comum entre música e vida. Da aproximação desses dois polos John Cage faz o objeto de sua poética” (TERRA, 2000, p. 54). O silêncio, na poética de Cage, também não significa a ausência de sons, mas sim os ruídos, os sons do ambiente: “Considerados deste ângulo, os ruídos não são o oposto do som, mas a matéria de que se constitui o silêncio” (TERRA, 2000, p. 98). Desse modo, segundo Vera Terra (2000, p. 47), a poética de John Cage pode ser descrita nos seguintes moldes:

A noção de *indeterminação* pressupõe a superação da oposição sujeito-objeto. Se a obra não é mais concebida como um objeto no tempo, ela se torna *processo*, então não há por que supor o sujeito que a configura, que lhe dá forma. A criação torna-se não-intencional, ela deixa de ser a expressão de ideias, sentimentos, gostos e hábitos de um sujeito (o artista) e se realiza em um plano alheio a qualquer forma de subjetividade: o das operações de acaso. Não há obra (objeto), não há criador (sujeito). Há mutação: eventos permanentemente cambiantes em um espaço-tempo que é silêncio. A desconstrução da obra, característica dessa atitude, valeu-lhe a denominação *neo-dadaísmo*.

Como se vê, John Cage retoma alguns dos pressupostos vanguardistas: a desconstrução da ideia tradicional de obra de arte e da arte como criação individual do artista. Mas não apenas isso: Cage também dá continuidade à intenção vanguardista de retorno da arte à práxis vital por meio da “não-intencionalidade intencional” e das “operações de acaso”. Ao romper com o dualismo sujeito-objeto, Cage expressa a vontade de abdicar do domínio sobre a natureza, de modo a aproximar arte e vida. Isso porque o princípio da não-intencionalidade intencional implicaria em relacionar as ações intencionais humanas com as não-intencionais do ambiente. Tal princípio seria alcançado por meio das operações de acaso, processos inteiramente casuais que possibilitariam ao compositor e intérprete identificarem-se com qualquer eventualidade, o que também evidencia a retomada do acaso empregado na construção das manifestações vanguardistas. É a partir da identificação dos artistas com o acaso que seriam concebidas as peças que exigiam a participação do intérprete na sua construção, o que leva, como já dito, ao rompimento da ideia tradicional de obra e de criação individual da arte.

Ao associar esse princípio com a ideia de processo, pode-se perceber que a música de John Cage “deixa de ser re-presentação do mundo e se torna *experiência* do permanente fluir da vida” (Ibid., p. 83). Como também afirma Lydia Goehr:

Para Cage, a arte performativa, para qual a música pode aspirar assim que desistir de se tornar objeto de arte, enfatiza muito mais o *dever* da natureza do que qualquer outra noção estática do Ser. Música é o paradigma da suposta arte sem objeto (“the would-be objectless art”). Cage escreveu: “Você diz: o real, o mundo tal qual ele é... mas ele não é, ele advém! Ele está em movimento, ele muda!... Você começa a chegar perto dessa realidade quando diz que ela ‘se apresenta por si mesma’; isso significa que ela não está aí, existindo com um objeto”. Cage invoca “uma arte que imitasse a natureza em seus modos de operação”, em que são os modos de operação e não a exigência pela cópia que deveriam governar o pensamento. A conclusão era profunda: não que o som musical deveria *soar* de maneira idêntica ao som natural, mas que a arte deveria reproduzir o mundo, atualizando o que já estava acontecendo nele.

Enfatizando o modo de operação e não o ato de copiar, Cage declara ter fechado o abismo entre arte e mundo (natureza), devolvendo-nos a um mundo do qual nossa experiência humana havia se separado (GOEHR, 2007, p 292-293).

Nesse sentido, para Cage, fechar esse abismo de que ele fala significa uma abertura para o mundo, uma abertura que teria por função afirmar uma continuidade entre a arte e a vida. Como afirma o próprio John Cage: “Eu não diria que nós nos esforçamos em destruir a barreira entre a arte e a vida ou mesmo em apagá-la. O que nos interessa é constatar que não há barreira entre as duas” (CAGE apud TERRA, 2000, p. 101). Ainda segundo Cage:

Quando separamos a música da vida o que obtemos é arte (um compêndio de obras primas). Na música contemporânea, quando ela é verdadeiramente contemporânea, não temos tempo de fazer esta separação (que nos protege da vida), assim a música contemporânea não é mais arte do que vida, e qualquer um que a faça, tão logo termine uma música, já inicia outra, do mesmo modo como as pessoas continuam a lavar pratos, a escovar os dentes, a dormir, e assim por diante (CAGE apud TERRA, 2000, p. 101).

Considerações finais

Como procurei analisar no decorrer do artigo, o Expressionismo, movimento auge do esteticismo, caracterizou-se pelo desenraizamento dos compromissos de estilo, que eram tomados como imposições da tradição artística que limitavam as possibilidades de livre expressão do artista. A arte ligada ao esteticismo, que propõe a

primazia do estético na arte, pregava, assim, o conceito de autonomia, que se refere ao descolamento da arte da práxis vital, característica esta fundamental da arte na sociedade burguesa. Por isso mesmo que esses ideais expressionistas se constituirão como base das críticas dos movimentos históricos de vanguarda.

As vanguardas da primeira metade do século XX, entre as quais o surrealismo e o dadaísmo, se caracterizam pelo combate ao *status* da arte na sociedade burguesa, ou seja, ao descolamento da arte da prática cotidiana das pessoas. Tal combate pode ser apreendido por meio do conceito de autocritica, entendido como uma crítica, elaborada por meio da arte, não às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Tal crítica se fazia necessária porque a instituição arte englobaria as relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida, bem como as ideias sobre arte predominantes em certo período, as quais afastariam as pretensões de uso dos produtos artísticos, dissociando arte e práxis vital.

As manifestações vanguardistas, nesse sentido, procuraram romper com a tradição artística, se opondo tanto à ideia de obra de arte quanto à de artista até então vigentes, como foi o caso dos *ready-made* de Duchamp, ou seja, atacaram a ideia de arte como criação individual de obras únicas. As manifestações artísticas de vanguarda também possuem como característica a incorporação do acaso nas obras de arte. Para os vanguardistas, como os surrealistas e dadaístas, o acaso nas obras seria um produto/intervenção da natureza que precisaria unicamente ser decifrado a partir de processos também casuais no trato com o material, processos estes, planejados ou não, em que o artista se identificaria com qualquer eventualidade cotidiana que pudesse se manifestar, para além da expectativa provável, em suas produções; com isso, a arte teria o intuito de abdicar o domínio sobre a natureza (vida).

São essas algumas das características dos movimentos históricos de vanguarda que podem ser percebidas na música de John Cage. Para Cage, as produções artísticas deveriam se caracterizar pelo abandono progressivo da ideia de ordem, substituindo-a pelo emprego de processos indeterminados tanto nos métodos de composição quanto na atuação do intérprete, transformando-o em coautor da peça musical. O princípio cageano da “não-intencionalidade intencional” implicaria, desse modo, em relacionar as ações intencionais humanas com as não-intencionais do ambiente. Tal princípio seria alcançado por meio das “operações de acaso”, processos inteiramente casuais que possibilitariam ao compositor e intérprete identificarem-se com qualquer eventualidade; assim, tal qual os movimentos de vanguarda, John Cage reserva um espaço mais que

privilegiado ao acaso em suas peças musicais, pois elas também seriam produzidas por meio de condições que escapam ao(s) criador(es). Ao ceder espaço ao intérprete como coautor das músicas, e tendo como base os processos indeterminados de produção, o compositor norte-americano também procurou romper com a ideia tradicional de obra e de artista, ou seja, que a música deveria ser uma composição única e estática, elaborada por um único artista.

Ao romper com este dualismo sujeito-objeto, Cage expressa, então, a vontade de a arte abdicar do domínio sobre a natureza, de modo a aproximá-la da vida. Nesse sentido, retoma também o projeto vanguardista de recondução da arte à práxis vital, afirmando uma continuidade entre arte e vida, no sentido de que não há barreiras que as separem, pois, por ser vida, a arte teria uma relevância prática no cotidiano das pessoas. Tal relevância seria resultado do fato de que a arte reproduziria o mundo, atualizando-o (e não mais o representaria, como cópia), uma vez que a arte seria feita a partir da imitação dos mesmos modos de operação da natureza.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.
- GOEHR, Lydia. As narrativas modernistas de Danto e Adorno (e Cage). In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

Notas

¹ “A obra vanguardista é definida como uma criação não-orgânica. Enquanto na obra de arte orgânica, o princípio plasmador [*Gestaltungsprinzip*] domina sobre as partes, ligando-as à unidade, na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos” (BÜRGER, 2008, p. 166).

Artigo recebido em 21/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.