

É importante falar sobre Cage no Brasil porque Cage é um compositor que é muito pouco conhecido apesar de ter sido uma pessoa que durante o século XX, pela sua atuação no século XX, grande parte dos avanços em termos de técnica, em termos de reflexão sobre o material musical, sobre... bem, enfim, todos os grandes movimentos que surgiram durante a década de 50, 60 e 70, na Europa principalmente e claro nos Estados Unidos, tiveram alguma influência direta ou indireta de Cage, do pensamento de Cage. Nós não ouvimos falar tanto de Cage atualmente por uma simples razão - a partir da década de 50 ele deixa de atuar como um compositor tradicional - eu chamo de tradicional um compositor que escreve partituras, que assume total controle sobre o resultado sonoro que ele vai ter, que estrutura sua peça e traduz isso numa partitura que vai ser lida por um intérprete e esse intérprete numa apresentação pública (ou privada), ele toca a peça. É aplaudido, muito bem, sai no jornal e é isso. Esse tipo de compositor era o Cage antes da década de 50. A partir da década de 50 ele vai deixando isso de lado. Então ele começa a fazer coisas do tipo... compor uma partitura utilizando operações de acaso, jogando dados, jogando I-ching, década de 70 ele tava usando programas de computador que simulava o I-ching pra gerar números aleatórios, pra tomar decisões. Isso começa na década de 50 em pequenos detalhes mas depois ele vai extrapolando essa técnica e chega na década de 60, 70, ele já abre mão completamente ou quase totalmente da sua... digamos... da sua intervenção criativa enquanto compositor. Ele já não assume mais a faceta de compositor da obra, ele não é mais o criador da obra.

Bem, no meio musical tradicional isso é visto como uma grande heresia porque a gente vive numa sociedade em que se afere valor para as coisas de acordo com o grau de excelência que é demonstrado no processo. Se eu sou um compositor e o meu processo composicional é um processo árduo que demanda muito estudo, muita pesquisa e isso é conhecido pelas pessoas que observam o meu trabalho e o resultado é uma coisa grandiosa, é fácil pra sociedade reconhecer isso como algo digno de mérito, digno de uma recompensa. Agora quando você subestima, você subestima essa intervenção do compositor, fica difícil de você dizer se a coisa tem valor ou se não tem valor dentro desses termos. Então muitos músicos tradicionais preferiram não dar valor pra isso. Então a obra de Cage a partir da década de 50 não é falada em lugar nenhum, nem na universidade, nem em curso de pós-graduação no Brasil. Eu procurei teses sobre Cage e não encontrei quase nada aqui no Brasil. Eu vim de uma universidade lá em São Paulo, cosmopolita e não sei o quê, tem gente do Brasil inteiro lá - e as pessoas têm extremo preconceito em relação à obra de Cage. Conversei com percussionistas em São Paulo que dizem que Cage é 'bom' até um certo ponto da carreira dele. 48, o ano em que ele escreve as sonatas e interlúdios pra piano preparado - que a gente vai ouvir umas peças aqui, ele se transformou no grande compositor norte-americano, o maior de todas na época. Depois disso ele começa a investir no acaso. A partir daí, toda a tradição musical rompe com ele. Até então ele tinha conseguido vencer a competição, ele tinha conseguido ser grande. A partir daí fica difícil saber se ele está brincando com a gente - muita gente diz que ele está brincando, ele não tá sendo sério no trabalho dele, essa é uma crítica - e ele passa a se transformar numa curiosidade. Tem gente que diz que ele não é mais um compositor, ele é um filósofo. Alguém que cria idéias mas não música.

Então isso foi uma grande introdução, uma grande pincelada. Eu vou falar agora sobre essa escalada que levou até os anos 50. Só mais uma coisa: O piano preparado é uma invenção do fim dos anos trinta, ele escreveu peças para piano preparado até o começo da década de 50, depois nunca mais escreveu peças para piano preparado. Então a gente poderia falar só do piano preparado e nem entrar nessa fase da vida do Cage que fala sobre acaso, sobre indeterminação. Agora eu preferi falar um pouco sobre isso pra vocês terem idéia de quem é a figura.

Biografia

Cage nasceu em 1912. Ele tinha um pai que era inventor. Inventor mesmo, daqueles que o estado contratava pra criar uma invenção. Ele desenhou projetos de submarinos, não deu certo - o submarino dele tinha um motor que fazia bolhas. Ele estava pensando em viagens embaixo da água e os Estados Unidos queriam um navio que pudesse navegar por baixo da água sem ser detectado. Então o projeto dele não vingou, e assim vai. Mas era uma pessoa muito aberta e Cage teve uma infância de muita liberdade. O colegial dele foi muito bom, ele era um aluno genial. Tem uma autora que diz que ele bateu o recorde acadêmico quando ele se formou em Los Angeles, que é onde ele nasceu. E quando ele faz dezoito anos, em 1930, ele pede pros

país pra viajar pra Europa. Ele larga a escola e vai viajar pra Europa. A pretensão dele na época era ser escritor e achava que estando na Europa ele encontraria inspiração pra levar adiante essa carreira. Só que os interesses dele eram vários. Ele tava interessado em arquitetura, interessado em música, interessado também em literatura, poesia, e foi pra Europa. Agora 1930 é um ano depois do Crash da Bolsa de Nova York, onde uma grande maioria da população norte-americana sofreu grande privação, uma grande pressão econômica mesmo que aconteceu nos Estados Unidos. Milhares de desempregados pelas ruas e etc. Nesse contexto, os pais tiveram condições de mandar o Cage pra Europa, ele passou quase dois anos lá, passeando, estudando um pouquinho aqui outro pouquinho ali, estudando arquitetura na França, depois ele foi pro Mediterrâneo, fez outra coisa, escreveu um pouco de música e tal, e voltou. Quando ele volta pros Estados Unidos, a maneira que ele viu pra se sustentar no período de depressão dos Estados Unidos foi exatamente dar palestras. Ele era uma pessoa muito simpática que se comunicava bem e algumas donas de casa que tinham dinheiro contratavam ele pra falar sobre grandes compositores, pra falar sobre grandes pintores. Então elas falavam "nós queremos uma palestra sobre Mondrian". Aí ele ia lá, estudava na biblioteca, cobrava dois dólares e meio de cada uma das donas de casa. A platéia era de quarenta, trinta donas de casa. Ele se sustentou durante esse ano desse jeito.

Ele começou a estudar música quando ele contatou por telefone um pianista pra tocar numa das palestras dele uma peça de Schoenberg, grande compositor alemão da época. Ele queria analisar a peça mas ele queria além de analisar, ilustrar a peça. Então ele ligou pro melhor pianista de Los Angeles na época, do nada, e pediu pra ele tocar pra ele. O cara não quis, é óbvio, tocar no workshop dele. Mas eles ficaram amigos e esse cara foi o primeiro professor dele - é o Richard Buhling, que era um grande pianista.

Primeiro, Cage escrevia música nessa época mas a música dele era uma improvisação que ele tentava escrever depois. E com esse cara ele aprendeu estrutura - como é que se estrutura uma peça, aprendeu a conceber uma obra musical como um todo antes de escrever a música em si, e ele ficou com esse coisa de estrutura na cabeça. O Richard Buhling tinha muita influência de Schoenberg. É importante dizer isso porque na época, nos Estados Unidos e na Europa, na música de vanguarda existiam duas vertentes muito importantes, consideradas as mais importantes. Era Schoenberg e Stravinsky. Schoenberg representava a segunda escola de Viena, comprometida com o serialismo, comprometida com uma renovação da tradição do século XIX, mas partindo do material com que a música era feita no século XIX: escalas, entidades harmônicas, entidades melódicas,... Ele tava tentando sistematizar isso e criar novos sistemas que pudessem dar conta do novo material sonoro que tava sendo revisto no começo do século XX. Esse esforço de rever esse material, de transforma-lo, de criar sistema para a construção de uma nova música, que foi dar no atonalismo livre, no dodecafonismo e etc. era visto como o grande valor dessa segunda escola de Viena. Por outro lado existiam os Neo-clássicos, que o grande expoente era Stravinsky, que tava investindo em Colagem, investindo em um retorno ao passado, pegando peças do século XVI, XVII, revendo essas peças, mudando um pouco a harmonia, era visto como uma outra escola. E aí tem um texto importante que se chama "Filosofia da Nova Música" do Adorno que delimita esses dois perfis. É um texto muito importante, o Adorno era um filósofo muito importante e as pessoas acabaram achando que elas deveriam se encaixar numa ou noutra situação. Cage se encaixava, ele pensava, na situação de Schoenberg, por causa da influência do Richard Buhling

Em 1933, ele pára de ter aulas com Buhling, que não era um compositor, era um pianista. Teve uma hora em que ele não pôde mais dar conta da demanda. E Cage passa a ter aulas com um grande compositor norte-americano, experimentalista também, chamado Henry Cowell. Henry Cowell na época era reconhecidíssimo, um grande teórico, um grande experimentalista, que entre outras coisas ele se consagrou pela criação e sistematização do que a gente conhece no piano como *cluster*, esse tipo de entidade harmônica: ([clique aqui](#)). Ele foi o primeiro a escrever uma peça utilizando esta entidade harmônica, a sistematizou, escreveu num livro, explicou que isso aí era consequência da tonalidade, etc. Teve aula com ele. Participou de um workshop, mostrando uma sonata para clarineta, mostrou que ele não conseguia tocar, que ele não sabia escrever direito, não tinha dinâmica, não tinha expressão, não tinha nada, a escrita era altamente matemática, altamente dissonante, e o ritmo era extremamente complexo. Então as peças desse época do Cage ninguém conseguia tocar, não tinha indicação de como tocar e provavelmente não foram tocadas nessa época.

Bem, 34. Em 34 ele vai para Nova York estudar com um cara chamado Adolf Weiss. O Adolf Weiss é aluno de Schoenberg. A idéia era estudar com Schoenberg, então ele começa a estudar com Adolf Weiss pra poder chegar no Schoenberg. Ele passa esse ano em Nova York ralando, estudando contraponto, harmonia, composição, limpando janela pra sobreviver. No ano seguinte ele volta pra Los Angeles, e o Schoenberg estava morando em Los Angeles nessa

época. Ele começa a ter aula com o Schoenberg. Não tinha dinheiro pra pagar e o Schoenberg deixou que ele estudasse de graça com ele uma vez que ele tinha prometido se dedicar à música para o resto da vida. Ele vai dedicar a vida dele à música. -"Ah, você vai se dedicar?" -"Vou." Então ele deixou Cage estudar de graça com ele.

Só que pra Schoenberg o estudo da harmonia era fundamental. Partindo da harmonia tradicional, você teria condições de compreender um processo de transformação que aconteceu no século XX. Transformação que ele era o *inventou*, ele era a pessoa que proporcionou isso. Então se você não soubesse de onde veio a música, você não teria condições de saber até onde ela ia, não teria condições de ser um compositor contemporâneo. E o Cage não conseguia entender harmonia de jeito nenhum. Mostrava tônica, dominante, todos os encadeamentos, mas ele tinha extrema dificuldade pra fazer isso. Tinha dificuldade e se questionava porquê eu preciso entender harmonia pra poder compor. Ele já vinha escrevendo e na época ele tava trabalhando com um cineasta - ele tava interessado em cinema também - chamado Oscar Fischinger, que era um diretor de filmes abstratos de animação. Então você tinha objetos abstratos que se mexiam - os filmes dele eram desse jeito. E o Cage era o cara que movia um pouco os objetos, ele tirava uma foto, ele movia mais um pouco e etc. Ele fez esse trabalho com esse cara. E esse cara falou uma coisa pro Cage que foi decisivo nesse momento da carreira dele. Ele falou o seguinte: que as coisas, cada material, cada objeto tem um espírito e pra você libertar o espírito de cada objeto, você tem que pô-lo em vibração. Essa era a idéia dele, que era diretor de cinema, não era músico. Por causa dessa reflexão sobre a natureza do som, Cage passou a se dedicar à música pra percussão. Ele começa a observar as qualidades sonoras dos objetos, começa a batucar em tudo e começa a se distanciar cada vez mais das obras de Schoenberg.

Música para percussão

Em 38 ele vira instrutor de percussão e acompanhador de uma classe de dança de Seattle. Naquela época a percussão estava muito relacionada com dança. Todo festival de dança tinha uma classe de percussão também que servia para fazer acompanhamento das performances. E o Cage, em Seattle, era o músico responsável por essa área. Então os dançarinos tocavam percussão no grupo dele e ele tocava percussão pro grupo de dançarinos. Tinha uma troca. Esse grupo de percussão deu certo, ele fazia turnês pela costa oeste dos Estados Unidos. Ficou muito reconhecido, começou a recomendar peças de compositores e com isso conseguiu repertório pro grupo dele e escreveu muita peça pra percussão. Principalmente peças de concerto. As peças de acompanhamento pra dança são mais improvisatórias. São mais improvisos do que peças escritas. Tem poucas peças, têm duas peças escritas de acompanhamento para dança.

Eu vou tocar aqui um trecho de uma peça pra percussão da época, que se chama primeira construção em metal. Essa peça é de 39. O set de percussão dela é imenso e é todo formado por instrumentos de metal: calota de carro, gongo chinês, um piano com um cilindro de metal dentro, todo tipo de instrumento de metal. Vou mostrar um trecho da primeira construção em metal. ([clique aqui](#))

Agora, vejam bem; a estruturação de uma peça para percussão, ela não pode depender de parâmetros como melodia e harmonia. Grande parte dos instrumentos de percussão não têm altura definida. .Aqui a gente ouviu uma série de instrumentos que nenhum tem altura definida. O próprio piano, esse piano é tocado com um cilindro de metal dentro. O cara toca as teclas e fica dentro do piano com o cilindro arrastando as cordas. Isso dá um som completamente diferente.

Como estruturar uma música que não é formada por harmonia nem melodia? Então esta foi a primeira forma dele romper com as teorias do Schoenberg. Ele escreveu, deu uma palestra, fez uma conferência em 38 que se chamava 'O futuro da música, Credo'. Credo de credo mesmo, como na Bíblia. Como na missa. É bom falar que toda vez que ele tinha uma idéia ele dava uma conferência sobre o que ele tava pensando, ele escrevia a música junto com a conferência mostrando a parte teórica. 'O futuro da música, credo' é uma conferência desse tipo. Nessa conferência, uma conferência pequenininha, ele fala que... ele prevê que a música pra percussão seria uma ponte entre aquela música do passado que era toda formada por sistema de alturas, escalas; e uma música do futuro que seria composta com todos os sons imaginados. Então nesse texto ele já prevê a interação entre instrumentos eletrônicos e acústicos. Ele prevê nas escolas, a criação de centros de produção de música experimental, onde engenheiros eletrônicos iam trabalhar junto com músicos pra produzir esse som universal. Ele propõe que o termo música seja abolido. Ele diz que o termo música é um termo muito comprometido com a tradição, então música devia se chamar de organização sonora e o

compositor ia se transformar num organizador de sons, e não músico. E enfim, ele prevê que o conflito entre disonância e consonância ia perder o sentido, que agora o conflito atual ia ser entre o ruído e os sons musicais. Porque consonância e disonância são termos que surgem com o estudo da harmonia. É um acorde que é tenso, é uma nota que dentro daquele acorde representa uma tensão que vai resolver em alguma coisa, que representa repouso. Assim essa terminologia consonância/disonância só se aplica ao sistema que é baseado em acordes, onde existe uma hierarquia e etc. Ele prevê isso.

Ele escreveu três construções, que ele chamou de primeira, segunda e terceira construções. Para escrever essas construções ele usou um sistema de estruturação completamente diferente do sistema tonal. Ele não podia admitir os velhos parâmetros pra escrever música nova, que do ponto de vista dele seria música pra percussão. Então a revolução passava necessariamente por essa conquista do total sonoro. E esse total sonoro, não é formado por escalas, acordes, progressões harmônicas ou melodias. É formado por qualquer som que você esteja ouvindo. Então ele propõe novas maneiras de estruturar esse som. Ele abole harmonia, melodia, ritmo e cria estrutura, método, material - novos parâmetro de avaliação de uma peça, e cria uma grande tensão teórica nessa área.

O piano preparado

Entrando no piano preparado. O piano preparado ele surgiu em 1940. Em 1940 a situação era a seguinte: Cage estava trabalhando com vários dançarinos - era uma pessoa muito requisitada -, ele estava com uma encomenda pra tocar uma peça de caráter africano para uma dançarina de Seattle. A sala de espetáculos era muito pequena, só cabiam os dançarinos e do lado tinha um piano. O grupo de percussão do Cage era coisa monstruosa, uma coisa muito grande. Eles dependiam sempre da lateral do palco pra poder tocar. Usavam a lateral do palco, faziam o som de acompanhamento e os dançarinos, no palco, dançavam. Nesse lugar não tinha espaço, ele tinha só o piano, provavelmente como esse piano aqui, e ele teve que se virar com o piano. Ele experimentou um monte de coisas, ele tava compondo música serial com o piano pra ver se ele conseguia fazer uma música pra piano que soasse africana, não conseguiu. Ele lembrou do Cowell, que era o cara que fazia muitas experiências dentro do piano, tentou tocar dentro do piano pra extrair uns sons diferentes, mais parecidos com os sons que ele tava trabalhando, ele pôs um prato dentro do piano, objetos dentro do piano sem fixá-los. Tocou e os objetos andavam dentro do piano. O som era interessante mas eles eram incontroláveis. E ele foi experimentando até que ele descobriu que alguns objetos poderiam se fixar às cordas. Por exemplo, um parafuso. O parafuso é um objeto que, por causa desse espiral aqui, ... em primeiro lugar ele se encaixa perfeitamente entre uma corda e outra. Você não precisa forçar a corda para enfiar o parafuso. E você rodando o parafuso, ele se encaixa perfeitamente, fica fixo. Dependendo do peso do parafuso, você vai interferir no *pitch* da corda. Só que quando a gente prepara uma corda, a gente não prepara todas as três cordas ao mesmo tempo. Tem que saber isso: as cordas são triplas dentro do piano. Elas passam as ser duplas a partir de uma determinada oitava, no grave. Se eu tenho três cordas e preparo duas das cordas com o parafuso, eu vou ter uma mistura do som dessa corda, com o som comprometido com esse ruído aqui que eu coloquei. O peso do parafuso vai transformar, vai abaixar um pouquinho a frequência dessas duas notas, dessas duas cordas. Essa outra aqui permanece igual. Isso vai gerar um batimento entre as duas, e isso já é um efeito. O parafuso, eu falei que ele se encaixa perfeitamente, mas ele provoca uma tensão também. Provoca uma tensão nesse sentido, aumentando a tensão da corda, aumentando a altura, um efeito paradoxal. A resultante do peso com a tensão é uma coisa praticamente incontrolável. Agora, quando você põe o parafuso na corda, você transforma o resultado sonoro radicalmente, porque essas resultantes de frequência aleatórias, praticamente aleatórias, que são causadas por causa do parafuso; elas transformam todo o perfil da onda sonora. Porque existem outras frequências que vão atuar junto, essas frequências vão se embaralhar com a frequência da corda; e dependendo do lugar na corda onde eu puser o parafuso, eu vou enfatizar harmônicos tais, cancelar outros, enfim; é um efeito radical do parafuso. Sem contar que o parafuso vai vibrar junto com a corda. Ainda tem uma ressonância dele. Esse foi um objeto que foi muito utilizado no piano preparado. Outro objeto é a borracha. No caso, eu tive que usar essa chinela havaiana aqui. Mas provavelmente ele deve ter usado outro material. O que foi que eu fiz aqui? Eu cortei pedaços de borracha e coloquei entre as cordas, você tem as três cordas aqui e usa a borracha assim. A borracha também não fere as cordas, ela é macia o suficiente para não machucar as cordas. Agora, ela tenciona as três cordas. Vou ter um efeito só, nas três cordas, de abafamento e ao mesmo tempo de alteração de timbre. A corda vai soar como um *WoodBlock*, mas mantendo

altura, isso é importante também. Ela só é abafada. Se eu tenho um Mi Bemol, vai continuar o Mi Bemol, só que Mi Bemol abafado - uma coisa entre o Piano e o *WoodBlock*.

Ele usou várias outras coisas. Ele pode pôr uma porca no parafuso. Na hora que ele toca o parafuso, a porca sobe um pouquinho e bate de novo na corda - efeito especial. Ele usou moedas, usou pedaços de madeira, plástico, fitas adesivas, uma diversidade de coisas. E durante toda a década de 40, 90% das peças que ele escreveu foi pra piano preparado. Era um instrumento portátil - portátil, não que o piano seja portátil; mas o instrumento dele tá aqui na verdade (*mostra o saco cheio de parafusos, borracha, etc.*). O instrumento dele é esse aqui. Ele chega, prepara o piano, toca. Na hora em que ele prepara o piano, transforma o piano noutra coisa, em outro instrumento. É tão diferente quanto um cravo é diferente de um piano, ou um sintetizador é diferente de um cravo. Só é um instrumento de teclado, mas o piano preparado não soa como um piano, mas soa como um *Ensemble* de Percussão Digital. Não digital da 'tecnologia digital', mas porque fica ao alcance dos dedos.

Vou fazer uma escala cromática no piano preparado. O último detalhe que eu esqueci de falar é sobre o pedal *unacorda*. O pedal *unacorda* é um pedal que provoca um deslocamento de todos os martelos um pouquinho pra direita, de modo que ele toque apenas uma corda, ou nas cordas triplas, apenas duas cordas. Exatamente nas cordas onde estão os objetos. Então o pedal *unacorda* no piano preparado de Cage se transforma num pedal que promove mudanças radicais no som também. Porque uma coisa é eu tocar por exemplo essa nota aqui: ([clique aqui](#)). Sem o pedal *unacorda*. Agora, com o pedal *unacorda*, vai virar outra coisa. ([clique aqui](#)). De repente ele mostrou pra todo mundo que o pedal *unacorda* existe. Porque ele era usado para alguns efeitos especiais do repertório pianístico, claro; Debussy usou, os impressionistas usaram, eles estavam interessados em sonoridades, etc. Mas fez esse recurso se transformar numa coisa absolutamente essencial da técnica pianística. Quer dizer, a técnica de piano preparado, já não mais o piano.

Vou passar a mão no piano pra vocês verem como é que tá. ([clique aqui](#)).

Sonatas e Interlúdios

Agora eu vou falar um pouquinho sobre as sonatas e interlúdios para piano preparado. As sonatas e interlúdio para piano preparado foram um grande divisor de águas na carreira do Cage. O auge da técnica para piano preparado foi aplicado nessa peça. 46 cordas são preparadas. Nessa versão que a gente fez são só 30, porque o Cláudio estudou algumas peças e a gente viu o que era necessário para tocar essas peças - então eu só fiz a preparação de 4 peças.

Cláudio: Quanto tempo durou a preparação?

Valério: Uma hora e meia...

Cláudio: A preparação??? De dez até uma e meia! Três horas e meia!

Valério: Três horas e meia de preparação. É porque alguns objetos ficam balançando, caem e tem que pegar, enfim; uma série de complicações. Tem que dar uma afinada no parafuso, que às vezes o parafuso sai um pouquinho, depois que você tocou o bastante o parafuso se desloca e fica com o som xôxo. Aí tem que trazê-lo de novo pra dar aquele som de sino bonito, tudo isso.

Eu vou logo dizendo que a gente acabou com a preparação do Cage. Por várias razões: eu vou falar uma razão técnica - a razão que o próprio Cage previu, e outra razão mais canalha que tem a ver com as nossas condições aqui. A questão técnica é a seguinte: não existe um piano igual ao outro. Existe um esquema de preparação em cada uma das peças para piano preparado do Cage no começo de cada partitura. Isso aqui é um manuscrito do Cage - dá pra ver?. Aqui eu tenho as notas. Aqui eu tenho os objetos, três fileiras de objetos. E aqui do lado, em que corda eu tenho que pôr os objetos: um, dois... corda um, dois... É aqui a distância em polegadas. A distância em polegadas tem uma precisão de 'um dezesseis avos' de polegadas. Mas ele definiu isso aqui, definiu esse esquema de preparação, no piano em que ele inventou a peça, onde ele tava estudando. Com uma régua ele ia lá e tal, media, "ah, é aqui!". Piano afinadinho. Agora, quando você aplica num piano como esse ou qualquer outro piano, as medidas não batem. Então você tem que buscar na corda aquele lugar onde o teu ouvido acha que a coisa funcionou, ficou bonito o som, ficou parecido com a gravação de CD. Ten lugares em que era pra ter parafuso e eu não coloquei, deixei só a borracha. Enfim, um monte de coisas: tem um local no meio em que era pra ter um plástico, só que não especifica o plástico, o tipo de plástico, então eu pus um *clip* de plástico. Aí ficou bonito, então, tá bom. Mas ele previu isso.

O piano preparado não deve ser um instrumento, na concepção do Cage, que restrinja sua abordagem. Em primeiro lugar, é uma coisa divertida, é uma coisa lúdica, é uma maneira

alternativa de mexer num instrumento que é tradicional. É simples demais, qualquer um pode preparar um piano. Ou seja, é um instrumento acessível, você pode criar, construir seu instrumento do zero, partindo desse mecanismo que já tá pronto. É um mecanismo simpático, são teclas que você aperta, e você pode ver o resultado imediatamente, operar transformações no som com pequenos movimentos de mão ('hum... não tá bom...', vai ouvindo e tal). E você pode tirar a hora que quiser. Então é um instrumento acessível, deve ser acessível. Assim ele recomenda que você siga o seu ouvido, vá atrás do resultado que mais lhe agrada. O esquema dele serve como referência mas aí você vê... 'ahh... é aqui.'

#1: Eu fiquei imaginando agora que até a composição dele pode sofrer alterações de piano pra piano que ele mesmo tocasse. E essa possibilidade, até lúdica como você falou, dá a liberdade de que uma peça se torne várias peças, ou várias variações aproximadas.

Valério: Foi uma boa observação e eu vou dar um exemplo disso. Tenho aqui dois intérpretes que tocam as sonatas e interlúdios. Eu tenho um intérprete, o Boris, um intérprete, digamos, mais apegado ao som do piano, ele não usa o pedal *unacorda*, ele quer ouvir o som da nota. As sonatas e interlúdios dele são umas melodias mesmo, por exemplo, essa sonata que é a número 14. ([clique aqui](#)) Agora essa é a versão de um alemão ortodoxo, o Steffen Scheiermacher. ([clique aqui](#))

A diferença básica aqui é que no primeiro, ele é sacana, ele não usou o pedal *unacorda* - que tá indicado na partitura. É essa peça aqui (*mostra a partitura*). Essa linha pontilhada é o pedal *unacorda*. A linha cheia é o pedal dos abafadores. O primeiro não usa esse pedal, ele simplesmente não usa. A gente fez um teste...

Cláudio: Podemos fazer, mostrar...

Valério: O Cláudio vai tocar as duas versões pra vocês verem.

([clique aqui](#))

Valério: Então é realmente radical a diferença. O cara vai criar o próprio instrumento dele. Pô, eu tava falando do parafuso, quem foi que falou que o Cage usou esse parafuso? Tem que ser um parafuso muito mais pesado do que esse. Um parafuso com calibre maior. E eu preparei o piano piano pensando: "Pô, vou ter que usar um parafuso menor senão arrebenta a corda!". Não sei que piano ele tinha, de repente era um piano maravilhoso que ele podia mexer, que tinha um técnico com ele e podia fazer o que quisesse. Então vamos dar uma olhada no piano. Vocês são sensíveis? Podem chegar perto. (*público se aproxima e discute o piano preparado. Vou transcrever somente o que consegui entender no meio do blá, blá, blá.*)

Cássio: Valério, tem diferença em trocar esse parafuso por esse aqui? Faz diferença?

Valério: Tem diferença. Se eu puser esse parafuso aqui, ele cai.

Cássio: Não tem a mesma abertura aqui?

Valério: Não. Senão ele vai ficar meio solto e o efeito sonoro vai ser xôxo.

#1: Tem cordas que tem dois: uma borracha e um parafuso...

Cláudio: É uma coisa interessante essa estória da régua de medição... em polegadas...

#2: Depois que o cara toca tem um concerto de piano, mas um concerto com "S". Tem que chamar um cara pra consertar o piano. (Risos).

Valério: A gente só fez isso porque semana que vem vai começar uma reforma. (Risos)

Cláudio: Mas isso é verdade!

#2: Agora obrigatoriamente, né? (Risos).

Cláudio: Essa foi uma das razões dela ter deixado a gente fazer: o piano vai entrar em reforma na semana que vem.

Cássio: Ah, vão reformar mesmo, pode fazer... (Risos)

Valério: Mas é que ele tava mal, algumas cordas estavam enferrujadas... devem ter pegado nas cordas e não limpado. Mas vocês podem pegar e brincar no piano. (algumas pessoas começam a tocar no piano preparado). ([Clique aqui](#)).

Margarida: Agora é engraçado porque a experiência de tocar é diferente porque a gente tem um, digamos assim... a gente olha pro piano num uso convencional. Você vai querer fazer uma abordagem convencional e aí você tem uma surpresa com o que você escuta que a princípio inibe um pouco de você fazer muitas experiências.

Cláudio: Quando você tem que estudar a peça num instrumento que não é o preparado pra poder tocar depois... eu só toquei nesse piano, pela primeira vez, hoje. Quando eu estudei as outras peças, foi num piano normal. Então eu tô lidando com o som, com a melodia... pode parecer estranho mas, depois, quando você passa pra cá, é muito confuso.

Margarida: É porque a concepção é outra, não? Então a gente toca pensando assim... condicionado já à resposta que você sempre tem do seu instrumento.

Valério: É por isso que o fulano lá prefere não usar o pedal *unacorda* pra poder entender a peça. Porque aí a coisa fica com uma melodia, uma harmonia acompanhando. Aí ele entende... aí ele faz música.

Margarida: Ele tenta traduzir pra ele.

Beto: Esse é um dado psicológico. Uma abordagem da música e do músico a abordando. A surpresa - a surpresa às vezes é chocante.

#3: Talvez por isso aquilo que você falou no começo - a incompreensão. Você está acostumado com o tradicional, com o pronto e acabado. Quando o piano te dá como resposta uma inovação, isso te dá um certo pavor e causa estranheza.

Cláudio: Vou mostrar aqui a parte da peça que tu exemplificastes antes.

Valério: Ah, sim... a sonata 14. ([clique aqui](#)).

Cláudio: Agora sem o pedal *unacorda*. ([clique aqui](#)).

O público fala

Margarida: É interessante o seguinte: em relação ao que eu experimentei ainda agora - quando você vai tocar o piano como você está acostumado a tocar, você pensa em algo discursivo, que se estenda mais. Uma idéia que se estenda, se desenvolva. Aí você vê que essa questão estrutural tá muito bem aplicada pros princípios do minimalismo. É uma outra estrutura de pensamento a partir do que está sugerido como material sonoro. Isso já vai ser muito bom pro meu trabalho. (Risos)

Valério: Tu não queres falar um pouco sobre a experiência?

Margarida: É... eu queria ouvir do Cláudio.

Cláudio: Isso é uma coisa interessante... eu... eu realmente não conhecia Cage. Essa tem sido uma experiência fascinante porque muitas vezes nós estamos muito bitolados a certos mundos e a gente é incapaz de conceber uma nova idéia. Então eu acho que a grande experiência pra mim desde a conversa que nós tivemos em Campinas até a realização do projeto, é exatamente essa: nós precisamos conhecer esses outros mundos, até mesmo pra poder falar sobre eles. E é tudo isso que você falou, Margarida; de repente você tem uma peça que você sabe que quando você tá estudando essa peça num piano convencional, não vai soar da mesma forma quando você estiver num piano preparado. Então nós passamos, na verdade, três horas e meia aqui, além dele - ele que preparou o piano, combinando como é que pode ser melhor, o efeito melhor para esse momento. E isso é muito rico, porque você tem a possibilidade de conceber uma música de diferentes formas. Acima disso, tem a possibilidade de concebê-la da forma como o compositor pensou nessa estruturação que é completamente inovadora. Então eu acho que, nesse aspecto, você pegar e... é engraçado que enquanto eu estava - eu não falei isso pra ele, mas eu vou confessar agora -, enquanto eu estava estudando essas peças, de vez em quando eu parava e tocava uma música tradicional. (Risos) Alguma coisa que...

Margarida: ...te penitenciava. (Risos)

Cláudio: Éééé...alguma coisa que me prendesse ao mundo...

Beto: Que te puxasse pro chão.

Cláudio: éééé... também... vamos dizer assim, era apenas uma forma de relaxar, porque já pensou, você ficar estudando isso aqui... coisa que repete, repete, repete, repete, repete, e você tem que se concentrar e o tempo e... Ele tá tão por dentro da peça. Ele sabe e diz: "Ei, faltou um compasso!" Você fica meio... você fica repetindo isso num piano convencional que é totalmente diferente. Então eu acho que é a oportunidade de você conhecer uma outra linguagem, é a coisa que tem sido melhor pra mim nessa experiência. E eu gostaria de falar mais sobre isso. Pros meus alunos, principalmente. E nós precisamos ver isso mais aqui.

Cássio: É engraçado que quando a gente conhece, soa inovador, mas porra, já tem tanto tempo... já tem o quê? Quase um século?

Valério: Tem 50... não, 60 anos.

Cássio: Isso, mais de meio século.

Valério: É, porque na verdade essa foi uma das últimas peças.

Cássio: Na verdade já é quase música antiga! (Risos).

Valério: Música do século passado!

Cássio: Daqui a pouco já vai ter grupos especializados nesse música antiga.

Valério: E brigando : "É com pedal!" - "Não! é sem pedal!". As escolas.

Cláudio: Eu me lembro que hoje de manhã, eu ficava tocando, experimentando; e de repente ele vinha e dizia: "Não, eu acho que é melhor sem pedal.". Porque às vezes, é como ele falou, o piano difere. A música tá escrita aqui mas...

Valério: É que a preparação tá ruim, então às vezes quando você põe o pedal *unacorda*, algumas coisas ficam muito evidentes: os parafusos não são apropriados, a borracha de chinela é interessante mas ela não... falta alguma coisa, falta resultado. O Scheiermacher, que

é esse ortodoxo que eu falei, ele usa o pedal. A gente só ouve percussão o tempo inteiro. Só que a preparação dele é muito legal, é muito boa.

Cláudio: É uma coisa que eu fiquei impressionado, só pra completar, é a questão do ritmo. O Valério me enganou, ele falou - Ah, são simples... Não são tão simples assim. É muito complicado você decifrar o código, tem uma precisão rítmica que é impressionante. É uma coisa que dá trabalho.

#2: Eu queria saber se na tua pesquisa tu descobristes se existe, ou se já existiu algum modelo de ensino que ao menos leve em consideração o piano preparado, as obras de Cage.

Valério: Tem, eu já vi. Quer dizer, não é tão difundido, mas tem. Em São Paulo tem escolas assim. Crianças de três anos... Pô, uma vez eu vi uma proposta, o Vanildo estava fazendo uma proposta no Curro Velho que fazia alguma coisa assim, que era você aprender a construir instrumentos de percussão. Que o pessoal pensa: não dá tempo de ensinar música pra criança, tem um mês só, vamos mexer com... vamos brincar. Esse brincar geralmente é alguma coisa experimental nesse sentido. É alguma coisa envolvendo improvisação, construção de instrumentos, alguma coisa envolvendo uma prática musical baseada em ritmo, baseada em timbre, baseada em espaço, baseada em atividades libertárias. Porque não dá tempo de ensinar o sistema pro garoto. Não dá tempo de exercitar isso, você não vai ver resultado tão cedo - tem que entrar no conservatório, passar anos lá aí você vai entender a harmonia, contraponto, forma, vai aprender a tocar um instrumento. Você vai aprender a ler uma partitura e etc. E tudo isso demanda tempo. E nesses cursos rápidos geralmente o conteúdo é experimental. Agora, em São Paulo eu conheço um curso que a proposta é experimental mesmo. Então eles gravam cd's. Tem um Cd de uma molecada de 3 anos. As peças da garotada é impressionante.

Cláudio: Mas essa experimentação ela é vista como uma coisa meio de lado. E até mesmo em nós muitas vezes, os educadores, que nos dizemos educadores musicais, isso tem que ser revisto porque o grau de excelência da música européia, a música do conservatório, está acima de tudo. É muito alto esse grau de excelência. Aí esse lado da experimentação... ah, isso aí fica pra... é no início, só na musicalização.

Beto: Eu acho que isso tá ligado ao caráter da imprevisibilidade que é angustiante. Tem muitas mais variáveis psicológicas do que você imagina. Chega um momento, esse choque de você ir lá, um instrumento que você estudou por anos e você sabe como é que vai reagir aos teus impulsos biológicos, e você ter uma resposta totalmente diferente, é um monstro a te comer, sabe? Isso vai te remeter a coisas até da tua infância que tu não estás nem te ligando mas o momento é assustador. Eu falo isso porque, respondendo até a pergunta que ele fez sobre a existência da prática alternativa em escolas, na Faculdade de Musicoterapia em Curitiba, tinha uma disciplina chamada Atividades Criativas de Apoio à Musicoterapia (ACAM) - a gente até brincava assim: 'vai ter aula do cão' - você tinha na realidade que fazer tudo o que era inovador, só que no momento da avaliação, os professores, ortodoxos como são, queriam voltar pro velho; porque a improvisação, a criação, todo de novo, tudo o que tem resultados imprevisíveis para eles, eles não sabem avaliar. Eles não têm capacidade de abstração para avaliar, eles precisam se segurar em alguma coisa. Essa necessidade de se segurar, às vezes ela é transportada para o instrumento que tu escolhes no conservatório.

Cássio: Agora, isso eu sempre coloco pro Valério: é muito mais fácil ele apreciar a obra do Cage com um repertório intelectual respaldado. Uma experiência minha como educador na área de plástica: eu não gosto de começar por abstração, porque... não é que eu não goste, mas eu percebo isso no final de um mês, se o caboco não souber fazer uma representação, ele vai cair numa frustração que eu não vou poder resolver por ele. Então eu instrumentalizo, eu faço ele construir a imagem, depois que ele constrói eu falo: "Meu irmão, agora quebra". Quebra porque isso vai ser um *Ad Infinitum*, tu conseguistes uma vez, podes chegar com sessenta anos que o processo é o mesmo, isso não vai mudar. Então tu tens que começar a entender isso como elemento de linguagem, sabe? -"Como elemento de linguagem a linha pode ganhar alguma coisa que tenha mais expressividade, usando um traço mais torto e vai ter muito mais riqueza e blá-blá-blá". Porra, mas quando a gente já tá diante de...

Beto: Já parte de algo.

Cássio: é, tipo assim...

Beto: Mas é a história do Schoenberg também. Ele cria a partir disso. O problema é que as pessoas que passaram por isso e a arte que, *a priori*, era libertária, ela vira teu claustro. Porque essas pessoas de tão ortodoxas, quando vêem esse novo dizem: 'isso aqui é desconhecido...'

Cássio: É, mas eu acho que o errado é tu pegares esse novo e dizer que isso é um contrasenso com o velho. Na verdade são dois elementos do mesmo universo, só que com caras diferentes. (*confusão geral, todos falam ao mesmo tempo*).

Margarida: Um problema na questão do experimentalismo é que na grande maioria das vezes isso é tratado com superficialidade, um ôba-ôba, que não leva à nada. -"Vamos perceber o som... donde o som vem... não sei o quê, é som de cachorro." Com criança, por exemplo, criança a gente geralmente trata como uma criatura assim... burra! Então "Ahh, porque a criança e a psicologia e tal... e eles são tão criativos..." E nem sempre um rabisco que uma criança faz, tá criando. Tem que vir de algo que ela domina. Seja um domínio até por repetição que depois ela vai expandir, de uma forma mais consciente, quebrar mesmo, mas tem que vir de algo, de uma necessidade verdadeira. Então no experimentalismo cada um faz a sua vitrine. E fica difícil a gente levar essas crianças a uma maior liberdade de ouvir esta e aquela música e de procurar perceber que esta música é assim porque ela tem esse material sonoro, e a partir desse material que é da natureza dela, ela tem esse discurso. Não que isso justifique essa música, mas que ela é assim porque é assim o material dela. Então é difícil a gente dialogar quando o outro está completamente preso a essas regras. E é mais difícil ainda, por mais que a gente tenha estudado no conservatório, seja um músico praticante, é a gente ouvir uma música e dizer assim: "Bom, é diferente, mas eu não vejo qualidade nela", ou então "Eu vejo qualidade nela, é uma idéia muito bem explorada". Aí a gente fica pelo genérico: "Ah, é moderno... eu sou moderno então tá legal".

#4: Eu queria falar algo a respeito dos nossos sentidos. A gente é um pouco hostil ao que o nosso sentido não aprova. Assim como um paladar ruim a gente não aprova. Um odor ruim a gente rejeita. Não podemos limitar tudo ao raciocínio. A gente é constituído de emoções, de vontades; então tudo o que o homem tem criado até hoje é no sentido recíproco, ou seja, ele cria aquilo que é bom pra ele, que é agradável a ele, que vai trazer um conforto pra ele, que vai fazer bem pra alma dele, certo? No caso da música, por exemplo, a melodia, a harmonia, elas têm a sua importância porque ela traz o benefício pra pessoa. O cidadão que passa o dia todo numa atividade, que no final do dia vai trazer a ele cansaço, estafa mental, tudinho; com certeza ele vai querer ouvir uma coisa agradável, uma coisa que traga alento de alma pra ele, uma coisa que vá fazer ele relaxar um pouco. Nesse tipo de trabalho aí, tem que ser analisado isso também: que benefício isso vai trazer pra pessoa, pro homem, pro ser humeno; tá me entendendo?

(Nesse momento já tá todo mundo boquiaberto e eu penso: 'Que porra é essa? Te sai dessa agora, Valério!')

Valério: Olha... eu fiz alguma análise pessoal dessa... dessa questão. O que tá em jogo não é bem as peças que vão ser tocadas aqui, o benefício que elas trazem, mas são coisas mais gerais. O princípio que está posto aqui é: se isso é uma coisa estimulante. E se é uma coisa estimulante, e se você considera que a mudança é uma coisa boa, então voce vai interpretar isso como uma coisa positiva. Mas pode ser que para você, por alguma razão, não seja palatável esse tipo de coisa. Cê acha que o piano tem que soar daquele jeito mesmo. Por uma série de razões valoriza aquele repertório. Não tô falando que isso é uma coisa racional, mas uma série de razões, sentimentais, etc. Você valoriza aquilo e acha que aquela coisa não precisa mudar. Ou que a mudança que tá posta na tua frente não te satisfaz. Por mais que você ache que a mudança é importante, mas aquela mudança não é boa. Aquela não.

#4: Só mais uma observação. Será que não foi por isso que essa música não cresceu tanto quanto à música tradicional?

Cássio: Não, mas olha, a música tradicional também tem muitos problemas de divulgação e aceitação. A maioria das pessoas não reconhecem nem Bach, por exemplo. *(todos falam)*.

Cláudio: Acontece que nós estamos condicionados; nós, individualmente, trazemos um contexto. Aí, eu não entraria nessa questão se é bom se é mau. *(confusão de novo, todos falam)* Eu creio que nós devemos considerar sim, os nossos sentimentos. Até mesmo os sentimentos do Cage. Quando ele construía, ele devia ter algum benefício nisso - se a gente for levar nesse sentido.

Cássio: Um dos princípios essenciais do processo de criação é quebrar regras, mas... quebrar mesmo.

Cláudio: Não se discute se é bom ou se é mal. Quando eu falei da questão de eu poder ter acesso a isso, é mais um mundo - e a gente discute muito isso, né Valério? - conversando sobre os mundos. Muitas vezes o que nos incomoda são certas imposições que vêm da tradição, principalmente da tradição musical européia. Aí eu não vou dizer pra vocês que eu não gosto da música européia. Eu gosto da música européia, tanto que cada intervalo que eu podia, eu tocava uma música tradicional. Então a questão não é levar para o lado do ser bom ou não. Eu considero que é um mundo diferente e que antes preciso conhecer até mesmo para discutir sobre isso.

Beto: Com certeza se tivesse ocorrendo um repertório tradicional, a platéia não iria avidamente ver o que estava acontecendo aí no palco.

Cláudio: Provavelmente nem haveria debate.

Músicas

Valério: Gente, nós desligamos o ar-condicionado pra poder ouvir a música e tá começando a ficar quente demais. Vamos... o que você vai tocar aí?

Cláudio: Essa é a número 4. Sonata. ([clique aqui](#)).

Valério: Só uma coisa, a estruturação dessas peças, eu tinha falado, é toda baseado no ritmo. Não tem nenhuma causalidade do tipo 'eu vou sair de uma situação e vou chegar em outra'. Tem uma hora que o esquema rítmico diz: 'aqui você vai mudar'. Aí ele muda. Ele põe um pedal, por exemplo. Lá na frente o esquema rítmico diz: 'Você vai mudar de novo'. Aí ele muda. Agora, são peças improvisatórias, ele sentou no piano e improvisou. Ele não tinha muito esse parâmetro que ele chamava de forma. Isso é muito confuso na cabeça do Cage porque pra ele forma é conteúdo. O conteúdo pra ele é estrutura. Ele define uma estrutura, e a forma seria a continuidade das situações sonoras dentro dessa estrutura. Seria a forma.

Essa forma seria constituída de método, que seria a maneira como isso acontece; e material, que são as coisa que ele usou para preencher. Então a forma é uma coisa muito improvisatória. A maneira como ele dialoga com a estrutura é um negócio que tá muito... que tem um gesto musical um pouco tradicional ainda. Essa recorrência..

Margarida: É, eu pensei: 'Um rondó, agora vem uma *passacaglia*'.

Valério: Pois é, ele termina do mesmo jeito que ele começou. Ele tem toda uma preocupação formal, na verdade, estrutural... ou de conteúdo, que remete um pouco ao que ele tá acostumado a ouvir.

Cláudio: Agora vou fazer o número oito depois eu volto.

Valério: O pior foi que um *clip* pulou.

Cláudio: Foi. Pulou alguma coisa aí na hora.

Valério: Ixi! Nunca mais vou preparar com *clips*. Pra tirar vai ter que passar o negócio por baixo de todas as cordas. Vai lá! ([clique aqui](#))

Cláudio: Quando a gente toca uma nota que não tá preparada sabe o que acontece? Ela soa mais - "Bumm". E também eu fiz das duas formas: da primeira vez usando só um pedal, onde ficava clara a melodia; e da segunda com os dois pedais, onde é mais forte o caráter percussivo.

#4: Eu notei que enquanto ele executava a peça aí, tinha uma batida de sapato ali... queria saber se fazia parte da peça? (*ninguém ri*)

Valério: Nessa fase ainda não.

Margarida: Eu gostei da interferência do telefone. Foi bacana.

Cláudio: Eu gostaria de tocar de novo essa peça. Eu vou tocar mais uma vez, sem o pedal.

Margarida: Eu tava pensando assim: esse tipo de música incomoda muito os ocidentais. Sobre o que eu falei ainda agora, que nós precisamos ouvir uma música que desenvolva uma idéia e tal, eu acho que ocidental fala muito; ele tem essa necessidade de entender a coisa, de ter a coisa dita de uma forma... Algo que te leve para um pensamento que é recorrente como é isso aí, é uma coisa muito angustiante pro ocidental.

Cláudio: Eu fiquei narvoso. O telefone tocou, aí eu... uhuh.

Cássio: Tu conheces aquele texto do Cage em que ele diz: 'Calma, é só o silêncio'?

Valério: Esse texto que o Cássio está citando é importante. É uma conferência dele, foi a primeira conferência do Cage que foi impressa e tinha uma performance. O conferencista tinha que obedecer uma série de regras. Vou dar um exemplo pra vocês. Chama-se 'Conferência sobre o nada'.

A conferência é toda dividida em compassos e você vai lendo isso aqui como um conferencista. Ele criou uma conferência e eu vou ter que me comportar como um conferencista de acordo com essas regras. Aqui ele quer mostrar que a estrutura é uma coisa que não tem implicações formais. Aí a gente tem que voltar a lembrar que forma pra ele é conteúdo. Nesse período, a estrutura manda no conteúdo. A estrutura diz: 'Aqui você vai começar outra coisa'. Aí tem, a estrutura que na partitura está indicada por uma barra dupla. Toda vez que tem uma barra dupla acontece alguma coisa. Aqui tem uma estrutura também. Fixa. Que não tá só nesses compassos, também tá nessas secções. O Número de secções também é fixo. O número de compassos é fixo. O número de linhas em cada secção é fixo. E cada vez que acaba uma secção - ele divide as secções com aquele símbolo de virgem do zodíaco, que é o signo dele - ... Cada secção ele vai falar de uma coisa diferente, ou seja, a estrutura ainda manda em alguma coisa aqui. Mas o que ele quer dizer é que a estrutura e a forma podem conviver, mas sendo independentes uma da outra. Como é a vida, como a natureza funciona. O exemplo dele é um fogo que se acende durante a semana. A semana, dividida em sete dias. No momento em

que aquela fogueira vai ser acesa, é o acaso quem vai dizer. É assim que a natureza opera, é assim que se dá na natureza essa relação entre estrutura e forma. Ele queria exemplificar com essa conferência. E essa conferência é uma conferência sobre o nada. Então pela primeira vez ele faz com que as pessoas que estão ouvindo o que ele está dizendo, vivenciem o objeto.

Uma das maiores seções da conferência é um mantra em que ele repete a mesma coisa. Sete vezes. Só que essa mesma coisa é um negócio gigantesco e tem uma hora que você começa a perceber que ele está repetindo a mesma coisa. As pausas que ele dá, ele fica sem falar. Um tempão. Porque está seguindo a estrutura. Ele fica lendo a estrutura. Tem horas em que tem três linhas, quatro de silêncio. Aí tem uma linha que ele diz, por exemplo, depois de muito silêncio, ele fala: 'nós não devemos temer o silêncio'. Ele vai dando dicas. A palestra é isso mesmo. Ele não vai te dizer nada durante a palestra. É não precisarmos temer esse silêncio. Depois do mantra, que é uma pate muito grande...

Fábio: Grande, quanto tempo?

Valério: Demora, cada seção demora uns dois minutos.

Cássio: 'Grande oriental' ou 'grande ocidental'? (Risos)

Valério: Ele fala: 'Estamos aqui agora no começo da quarta grande parte'. Ele explica, ele denuncia o esquema dele. Mas é assim: "Estamos aqui agora (pausa) no começo (pausa) da quarta grande parte (pausa) dessa conversa. (pausa) Mais e mais (pausa) eu sinto (pausa) que ná não estamos chegando a lugar nenhum." Essa idéia vai até aqui... e no final ele diz: 'Se tem alguém dormindo, deixe-o dormir.' Mas ele fala assim: "Se tem alguém (pausa) dormindo. (longa pausa) Deixe-o dormir. Estamos agora (pausa) no começo (pausa) da terceira parte (pausa) da quarta seção." Aí depois: 'Estamos no começo da quarta...', '... da quinta...'. Assim vai. Depois dessa parte, quando ele fala 'deixem ele dormir.', aí tem uma seção de silêncio. Depois de uns cinco minutos, seis minutos de silêncio; 'Agora a gente vai terminar'. Ou seja, é uma maneira de, através de uma conferência, você falar do teu objeto e ao mesmo tempo fazer com que as pessoas vivenciem esse objeto. É a meta da meta da meta da meta-linguagem.

Cláudio: Vou tocar de novo essa peça por causa do telefone.

Valério: O Cláudio vai fazer de novo porque ele não estava satisfeito com a sua interpretação.

Cláudio: Me concentrar mais um pouquinho. ([clique aqui](#))

Cláudio: Então agora a número cinco. ([clique aqui](#))

Conclusão

Valério: Mais alguma pergunta sobre Cage, sobre o piano preparado? Só mais uma curiosidade: essa conferência sobre o nada foi a conferência que ele deu na época do 4'33".

#2: Tem tudo a ver.

#3: Só mais uma coisa: tem armadura de clave em algumas dessas peças? Como é a escrita?

Valério: É uma partitura normal, mas armadura, não. Vou passar a partitura pra vocês.

-
- Palestra proferida por Valério Fiel e transcrita por Fábio Cavalcante. Quer discordar, opinar, não entendeu, etc. entre em contato comigo. Copyright © 2000 by Fábio Cavalcante.