

GUSTAVO SANTHIAGO COSTA PINTO

MÚSICA VIDA ARTE DHARMA:

O budismo em John Cage

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

GUSTAVO SANTHIAGO COSTA PINTO

MÚSICA VIDA ARTE DHARMA:

O budismo em John Cage

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pinto, Gustavo Santhiago Costa
Música Vida Arte Dharma: O budismo em John Cage /
Gustavo Santhiago Costa Pinto; orientador, Silvio Ferraz
Mello Filho. - São Paulo, 2022.
50 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. John Cage. 2. budismo. 3. filosofia da arte. 4.
música contemporânea. I. Mello Filho, Silvio Ferraz. II.
Título.

CDD 21.ed - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*Dedicado a todos aqueles que desejam
fazer da arte parte de suas vidas.*

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, e agradeço cada uma delas profundamente. Mas gostaria de mencionar algumas que foram especialmente importantes: Lucia Esteves, que há vários anos me indicou a leitura do *Silence* fazendo meu interesse por Cage e seu pensamento despertar e crescer sem parar; meus professores de composição Silvio Ferraz, Rogério Costa, Fernando Iazzetta e Paulo de Tarso Salles; Luana, que contribuiu de infinitas formas, desde sua simples presença até a revisão do texto e o presentear de livros essenciais para a pesquisa; meus pais Eduardo e Deborah que me ensinaram tudo desde as primeiras notas no piano; todos os familiares que contribuíram para minha formação como músico e pessoa. E por último, e talvez os mais importantes: agradeço a John Cage por ter ousado sair em busca das respostas; ao Buddha Shakyamuni por ter descoberto e transmitido as respostas; e a todos os mestres e mestras que praticaram e transmitiram esses conhecimentos ao longo dos séculos em linhagem ininterrupta até chegar nos meus próprios gurus.

RESUMO

PINTO, Gustavo Santhiago Costa. *Música vida arte dharma: o budismo em John Cage*. 2022, 50p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: É bem conhecida a relação entre John Cage e o budismo. No entanto, é rara a menção da profundidade e importância dessa relação na formação de seu pensamento composicional. Com isso em vista, e dada a grande importância de Cage para a música contemporânea e para outras formas de arte, a presente pesquisa visa analisar essa relação em três partes: 1) como se deu a relação de John Cage com o pensamento oriental e, especificamente o budismo; 2) uma apresentação do pensamento de Dharmakirti, importante filósofo indiano budista que escreveu extensivamente sobre a percepção e epistemologia; 3) uma análise de alguns aspectos importantes do pensamento cageano a partir dos conceitos de Dharmakirti com paralelos do mestre tibetano Chögyam Trungpa, que foi contemporâneo de Cage e viveu muitos anos nos Estados Unidos, chegando a conhecer o compositor. Com essas análises foi possível concluir que o pensamento budista é crucial para a compreensão da arte de Cage pois este não fazia distinção entre sua arte e sua vida, trazendo para seu processo composicional os ensinamentos budistas e fazendo de seu trabalho sua prática espiritual. Isso parece ser de grande relevância pois a importância de Cage para a música e arte contemporâneas é vasta e se estende por diversas áreas. Assim, uma melhor compreensão sobre a essência do pensamento cageano será capaz de contribuir para um entendimento mais preciso sobre toda a vanguarda artística da segunda metade do século XX em diante.

Palavras-chave: Música. Composição. John Cage. Chögyam Trungpa. Dharmakirti. Música contemporânea. Budismo. Dharma. Filosofia da música.

ABSTRACT

Abstract: Although the relationship between John Cage and Buddhism is well-known, it is rarely mentioned how deep and important this relationship was to the formation of his compositional thought. With this in mind and given Cage's great importance for contemporary music and other art forms, the present research tries to analyze this relation in three parts: 1) how the relationship between Cage and Oriental thought, especially Buddhism, came about; 2) an overview of the philosophy of Dharmakirti, an important Indian master that wrote extensively on perception and epistemology; 3) an analysis of some key aspects of the Cagean thought based on concepts from Dharmakirti and some parallels from the Tibetan master Chögyam Trungpa, who lived many years in the United States and even met the composer. Having done these analyses it was possible to conclude that the Buddhist thought is crucial to the understanding of Cage's art because he did not separate his life and his art, bringing to his writing process the Buddhist teachings and making his work become his spiritual practice. This seems to be of great relevance for Cage's importance for contemporary music and art is vast and permeates many areas. Thus, a better understanding about the essence of the Cagean thought will contribute to a more precise knowledge about the avant-garde of the second half of the twentieth century onwards.

Key-words: Music composition. John Cage. Chögyam Trungpa. Dharmakirti. Contemporary music. Buddhism. Dharma. Philosophy of music.

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
Capítulo 1: Estabelecendo a relação entre Cage e o Dharma	p. 13
1.1 Antecedentes: o Dharma no ocidente	p. 13
1.2 A relação direta entre Cage e o pensamento oriental	p. 16
1.3 Principais referências	p. 20
Capítulo 2: O processo de percepção no budismo	p. 23
2.1 Mentes conceituais e não-conceituais	p. 23
2.2 O processo de percepção e o problema da insatisfação	p. 24
Capítulo 3: Analisando os processos composicionais através do Dharma	p. 27
3.1 Ruído, Percussão e Piano Preparado	p. 27
3.2 Comunicação	p. 34
3.3 Acaso e Indeterminação	p. 37
3.4 Comentários adicionais	p. 41
Conclusão	p. 45
Referências bibliográficas	p. 47
Apêndice 1:	
(A percepção distorcida como causa do sofrimento, por Chagdud Tulku Rinpoche)	p. 49
Apêndice 2:	
(Chögyam Trungpa e John Cage)	p. 50

INTRODUÇÃO

Poucos compositores tiveram um impacto tão grande na arte de seu tempo como o norte-americano John Cage (1912-1992). Sua obra e sua forma de pensar a arte, a música e a vida influenciaram diversas figuras importantes de várias áreas. Além da própria música, Cage teve uma influência forte na dança – seu companheiro era Merce Cunningham, um dos maiores coreógrafos do século XX –, nas artes plásticas, na literatura (incluindo a poesia concreta brasileira) e no teatro, sendo o precursor dos *happenings*. O compositor viveu durante os anos mais importantes de sua carreira em Nova Iorque, dialogando constantemente com os outros artistas da cena. Juntamente com Morton Feldman, Earle Brown, David Tudor e Christian Wolff (seu aluno), eles ficaram conhecidos como a “Escola de Nova Iorque”, a vanguarda norte-americana que lutava para se libertar da tradição e do racionalismo europeu. Mas a influência do compositor não se manteve apenas dentro do círculo da arte experimental dos “intelectuais”. Artistas como Thom Yorke (Radiohead), Brian Eno, Yoko Ono, Frank Zappa e Lee Ranaldo (Sonic Youth), entre outros, mencionam Cage como uma importante influência. Assim, compreender sua obra e seu pensamento parece ser de alta importância para uma compreensão da arte da segunda metade do século XX e, conseqüentemente, da nossa arte atual.

No entanto, mesmo sendo uma figura desse porte, e mesmo sendo conhecida a relação de Cage com o budismo, parece que são poucos os que compreendem com profundidade o trabalho do compositor. Seu trabalho é muitas vezes descrito como uma série de experimentos, provavelmente motivado unicamente pela curiosidade artística do compositor. Ainda por cima, com essa visão, surgem muitas contradições entre suas propostas e suas realizações. No entanto, um olhar mais profundo que leva em conta sua biografia e sua visão de mundo revela que essa forma de entender Cage está, no máximo, apenas parcialmente correta. Por esse motivo, a presente pesquisa explora e analisa a origem e as motivações de suas principais ideias, baseando-se principalmente em suas biografias e entrevistas, além de seus próprios textos (especialmente os contidos no *Silence*). Com esse embasamento, não é difícil traçar essas origens pois existem muitas entrevistas nas quais Cage fala sobre sua vida pessoal e suas intenções, e seus textos costumam mencionar suas principais referências

filosóficas. Em especial, Cage menciona incontáveis vezes seu principal professor de filosofia budista, Daisetsu Teitaro Suzuki¹, a quem ele se refere como se este fosse um mestre Zen, apesar de Suzuki nunca ter recebido a “transmissão do Dharma”: o reconhecimento e autorização de mestres da tradição para que o discípulo torne-se mestre. Isso será tratado logo no primeiro capítulo que se segue.

Com essas referências, fica claro que o budismo (especialmente a tradição Zen, incluindo os mestres Chineses) foi a filosofia que mais interessou ao compositor. Assim, uma compreensão sobre a filosofia, as práticas e objetivos do Dharma (palavra sânscrita que designa os ensinamentos e práticas budistas como um todo) nos faz necessária para que seja possível entender o pensamento composicional de John Cage. Na realidade, essa pesquisa tem como um de seus objetivos verificar se é possível compreender Cage sem algum entendimento de sua base filosófica que é o budismo. E após termos analisado tanto os textos sobre Cage e os de sua autoria quanto textos budistas que explicam os temas diretamente relacionados com a obra do compositor, parece muito difícil alcançarmos a mesma profundidade na compreensão do pensamento cageano sem fazermos uma leitura a partir do ponto de vista do Dharma. Isso se dá, como iremos demonstrar, porque Cage realmente buscou colocar os ensinamentos budistas em prática, transformando seu processo de composição em sua forma particular de meditação.

Dessa forma, o primeiro capítulo trata de demonstrar a relação entre o compositor e o budismo. O segundo explica alguns conceitos essenciais sobre a psicologia e epistemologia budistas que serão necessários para que, no terceiro e último capítulo, seja possível comentar os princípios centrais do pensamento cageano com uma base consistente na filosofia budista.

Aqui, utilizamos principalmente o ramo da filosofia budista conhecida como Pramāṇa, que abrange as áreas da psicologia, epistemologia, lógica e até mesmo metafísica e teve sua consolidação na Índia por volta dos séculos VI e VII pelos mestres Dignāga e Dharmakīrti. É a partir deles que descreveremos o processo de percepção segundo o budismo e então usaremos esses conceitos para comentar a evolução do pensamento de Cage. Além disso,

¹ Não confundir com Shunryu Suzuki, um mestre Zen muito importante da escola Soto que passou muitos anos ensinando nos Estados Unidos.

serão utilizadas referências do mestre tibetano Chögyam Trungpa² (1939-1987), que falava muito sobre a relação entre arte e Dharma. Assim, é possível comparar as visões de Cage (um artista que se interessou pelo Dharma) com as de Trungpa Rinpoche (um mestre do Dharma que se interessou pelas artes).

Por fim, é válido ressaltar que os temas tratados aqui não servem apenas como uma revisão histórica, mas pretendem também informar e inspirar compositores e compositoras atuais que podem se beneficiar das visões incomuns adotadas por Cage, visões essas que têm o potencial de trazer, através da arte, benefícios para a sociedade como um todo, como procuramos expor ao longo do texto.

² É preciso mencionar que Chögyam Trungpa foi uma figura controversa. Ele bebia grandes quantidades de álcool e tinha diversas esposas em relacionamento aberto. No entanto, ele nunca escondeu sua personalidade e seus hábitos. Muitos mestres respeitados o consideraram um professor autêntico e único. Infelizmente, após sua morte, diversos casos de abusos foram denunciados contra Thomas Rich, que o sucedeu como líder da comunidade, e outros membros da Shambhala International. No entanto, mesmo com uma pesquisa detalhada, não fui capaz de encontrar nenhum tipo de denúncia sólida contra o próprio Chögyam Trungpa.

CAPÍTULO 1:

ESTABELECENDO A RELAÇÃO ENTRE JOHN CAGE E O DHARMA

1.1 Antecedentes: o Dharma no ocidente

Já mencionamos que a principal fonte de filosofia budista estudada por John Cage foi o acadêmico japonês Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) através de seus livros e palestras, mas antes de conhecê-lo, Cage já vinha sendo influenciado pelo Dharma indiretamente através de amigos e amigas que estudavam e praticavam a espiritualidade budista ou outras tradições orientais, como certas vertentes do hinduísmo (especialmente o Vedanta), o pensamento artístico indiano e filosofias chinesas como taoísmo e confucionismo. Entre essas pessoas importantes nesse momento inicial da vida do compositor, podemos citar Nancy Wilson Ross, Mark Tobey, Morris Graves e Oskar Fischinger, entre outros. Ross, por exemplo, era escritora e dava palestras sobre o pensamento oriental e a arte moderna. Cage cita o título de uma dessas palestras no prefácio do *Silence* (“Zen Buddhism and Dada”). (CAGE, 1961. p.xi)

De fato, o budismo já estava em circulação no ocidente há muitas décadas quando John nasceu em 5 de Setembro de 1912. Por exemplo, em 1879, Sir Edwin Arnold publicou um poema, uma adaptação para o inglês do *Lalitavistara Sūtra*³. O livro, intitulado *The Light of Asia*, narra a vida de Siddhartha Gautama, que alcança a iluminação e se torna o Buddha Shakyamuni. A obra foi um grande sucesso na Europa, vendendo algo entre 500 mil e um milhão de cópias e passando por oitenta edições (COLEMAN, 2001, p.56). Thoreau, um dos autores preferidos de Cage, admirava profundamente a espiritualidade indiana, referindo-se à *Bhagavad Gita* diversas vezes em seu famoso *Walden*, de 1854, e em outros escritos.

Schopenhauer e Nietzsche também mencionam o budismo e outras filosofias orientais em seus trabalhos, mas o conhecimento deles acerca destas filosofias era muito tendencioso, se não equivocado (DORJE, 2015). Por exemplo, o entendimento incorreto de conceitos

³ Este sūtra narra a história da vida de Buddha Shakyamuni contada por ele mesmo aos seus discípulos. A versão que temos hoje data provavelmente dos primeiros séculos da EC.

centrais do budismo como a vaziez⁴ (*śūnyatā*) ou a ausência de identidade (*anātman*), podem levar a crer que o Buddha ensinou uma forma de “negação da vida” ou uma indiferença total à realidade, ou até que o nirvāṇa seria algo como um “suicídio absoluto”⁵. Estas e outras interpretações incorretas do Dharma ainda estão presentes até hoje.

Outra figura importante que tentou compreender os pensamentos orientais foi Carl Jung, mas ele também demonstra em seus escritos uma compreensão imprecisa do budismo. Por exemplo, há uma passagem em seu texto de *O Homem e Seus Símbolos* que afirma que o budismo despreza os fenômenos dos sonhos e do inconsciente (JUNG, 2008. p.129). Provavelmente ele desconhecia a *yoga dos sonhos*, um sistema completo de prática que envolve estar consciente durante os sonhos, ou os diversos simbolismos e a interpretação de sonhos presentes no budismo tibetano.

Portanto, precisamos ser cautelosos quanto a autenticidade do Dharma transmitido para o ocidente nessas primeiras ondas de importação, principalmente porque a maioria daqueles que estavam realizando a transmissão não eram mestres de suas respectivas tradições, como D.T. Suzuki, Alan Watts, Carl Jung, os poetas beatnik, Helena Blavatsky, entre outros.

D.T. Suzuki, por exemplo, não era um mestre Zen. Aparentemente ele praticou como um leigo⁶ durante sua juventude no Japão, visitando o templo Engakuji em Kamakura e praticando *zazen* e *koan* sob a orientação de seu mestre Soyen Shaku. Depois de quatro anos de prática, ele ainda não teria compreendido o “coração do koan”, mas em seu último *sesshin* (dia de prática intensiva) antes de viajar para os EUA, Suzuki teria experienciado um *satori*, um breve vislumbre da realidade como ela é. Isso, todos os mestres concordam, não é o mesmo que iluminação, ou seja, isso não faz de Suzuki um mestre budista. Além do mais, Suzuki nunca recebeu a “transmissão do Dharma”, ou seja, ele nunca foi oficialmente autorizado por seu professor a transmitir a linhagem ancestral que remonta ao próprio Buddha Shakyamuni. Aparentemente Soyen Shaku escolheu Suzuki para ajudar a difundir o Dharma no ocidente simplesmente porque ele dominava o japonês, o chinês clássico e o inglês, além

⁴ Também traduzido como *vacuidade*. No entanto, *vaziez* foi escolhida aqui para manter a correspondência com os termos em sânscrito (*śūnya* = vazio; *śūnyatā* = vaziez).

⁵ A ideia de que o nirvāṇa é uma cessação total da existência vem da interpretação incorreta do termo sânscrito. *Nirvāṇa* (a terceira Nobre Verdade) significa, de fato, cessação, mas refere-se especificamente às causas do sofrimento humano: karma e aflições mentais (a segunda Nobre Verdade).

⁶ No jargão budista, um praticante que não fez votos monásticos.

de ter algum conhecimento de outras línguas importantes no budismo, como o sânscrito (LARSON, 2012).

Nada disso diminui a importância ou o impacto positivo que D.T. Suzuki causou no ocidente, transportando a sabedoria de Buddha em uma época em que talvez ninguém mais poderia fazê-lo. Além disso, o fato de ele nunca ter recebido a “transmissão do Dharma” não significa que ele não poderia ser um praticante sincero e experiente. Ele foi importante para sua época, mas a partir dos anos 1970, mestres verdadeiramente qualificados começaram a ensinar no ocidente e tradutores muito competentes começaram a aparecer. Talvez hoje em dia não seja mais tão relevante ler D.T. Suzuki ou Alan Watts quando temos livros de Shunryu Suzuki, Chögyam Trungpa, Dzongsar Khyentse Rinpoche, traduções de Thomas Cleary e tantas outras fontes completamente autênticas.

Mas o que realmente nos interessa aqui são os artistas que foram influenciados pelo Dharma de uma forma ou de outra, pois são estes que irão influenciar John Cage e criar as condições para que ele desenvolva seu próprio pensamento artístico e se aproxime ainda mais do budismo. Um dos primeiros artistas europeus a ser influenciado pelo Dharma explicitamente foi o pintor francês Odilon Redon (1840-1916). Em 1899 pintou *A Morte de Buddha* e, em 1904, duas belas obras intituladas *O Buddha*. Outros artistas, como Monet e Duchamp, provavelmente foram influenciados pelas filosofias orientais de alguma forma, mas não comentavam a respeito explicitamente (BAAS, 2005).

Nos Estados Unidos, muitos artistas também se interessaram profundamente em estudar e praticar o Dharma. Mark Tobey (1890-1976), pintor e amigo próximo de Cage durante os anos 1940, passou um mês no monastério Tenryuji, no Japão, estudando o Zen, meditando e praticando a arte da caligrafia (LARSON, 2012). Ele compartilhava com Cage os insights que tinha a respeito da percepção e da realidade. Nas palavras do próprio compositor: “foi Tobey quem teve um grande impacto na minha visão, isto é, meu envolvimento com a pintura, ou até mesmo meu envolvimento com a vida.” (CUMMINGS, 1974. p.5).⁷ E, comentando o que aprendeu de Tobey: “Observe tudo. Não feche seus olhos para o mundo à sua volta. Olhe com curiosidade e interesse o que há para ser visto.” (CUMMINGS, 1974.

⁷ “It was Tobey who had a great effect on my way of seeing, which is to say my involvement with painting, or my involvement with life, even.” (CUMMINGS, 1974. p.5)

p.5)⁸. Esta última instrução é muito semelhante ao que encontramos no budismo, especialmente em Chögyam Trungpa, mestre tibetano que viveu muitos anos nos Estados Unidos e de quem falaremos mais adiante.

Outro artista visual, Oskar Fischinger também estudava o budismo e Cage chegou a trabalhar com ele em 1936. O compositor frequentemente o cita como importante influência em sua vida artística. Os poetas Beatnik também tinham uma relação próxima com o budismo, apesar de serem mais tardios e, portanto, não serviram como base para o desenvolvimento do pensamento de Cage. Jack Kerouac estudava constantemente o Sutra do Diamante (*Vajracchedikā Sūtra*) e seu grande amigo e poeta igualmente importante Allen Ginsberg viria a se tornar aluno de Chögyam Trungpa Rinpoche.

Essa pequena revisão histórica tenta demonstrar como a cena artística estadunidense da primeira metade do século XX estava permeada, em maior ou menor grau, com ideias e inspirações vindas do budismo, taoísmo e diferentes tradições hindus. Alguém que estivesse se desenvolvendo artisticamente nesse meio naturalmente seria influenciado por essas ideias direta ou indiretamente. Esse parece ter sido o caso de Cage que, apesar de só estudar diretamente os ensinamentos orientais a partir de meados de 1946, já vinha sendo alimentado por ideias e conceitos muito particulares do oriente.

1.2 A relação direta entre Cage e o pensamento oriental

Em 1943, ainda casado com Xenia Kashevaroff, John Cage começou a se relacionar com Merce Cunningham, com quem já tinha uma parceria artística há vários anos. Quando sua esposa descobriu o caso no ano seguinte, ela o deixou. Ele ainda tentou reconciliar o casamento mas não houve sucesso e o divórcio ocorreu em 1945. Nessa época, a maior parte de suas composições eram focadas na exploração do ruído, tanto nas peças para percussão quanto para piano preparado, mas as críticas eram predominantemente negativas e sua situação financeira não era boa. Em resumo, a vida de Cage estava difícil e ele precisava encontrar algo para manter uma boa saúde mental (LARSON, 2012). Em uma entrevista dada em 1974, ele diz:

⁸ “Look at everything. Don’t close your eyes to the world around you. Look and become curious and interested in what there is to see.” (CUMMINGS, 1974. p.5)

“Eu me envolvi com o pensamento Oriental por necessidade. Estava muito desconcertado tanto pessoalmente quanto como artista no meio dos anos 1940. Eu não via razão para escrever música em uma sociedade como era naquela época e com as artes como eram. [...] Eu estava determinado em encontrar outras razões, e encontrei essas razões por causa de meus problemas pessoais na época, que trouxeram o divórcio com Xenia. [...] Então, pelas circunstâncias, substituí a psicanálise pelo estudo do pensamento Oriental. [...] era algo que eu absolutamente precisava.

Nenhum médico pode te ajudar, nossa sociedade não pode te ajudar; nossa educação não nos ajuda. Está notavelmente carente de instruções assim. Além disso, nossa religião não nos ajuda. A Igreja Metodista na qual eu cresci gastou todo seu tempo arrecadando fundos para a Sociedade Missionária Estrangeira.

Não há muita ajuda para alguém que está com problemas em nossa sociedade. Eu havia descartado a psiquiatria como possibilidade. Você tem [então] o pensamento Oriental, você tem a mitologia.” (CUMMINGS, 1974. p.12)⁹

Fica claro que o interesse de Cage na filosofia oriental não era apenas uma curiosidade intelectual, uma busca por novos materiais e inspirações. Ele estava realmente buscando uma forma de resolver suas questões psicológicas e existenciais que envolviam sua identidade como ser humano, mas que impactaram diretamente sua produção artística. Algumas dessas questões nós podemos inferir a partir de seus escritos e entrevistas como a citada acima: Por que fazer música? Por que compor nessa sociedade que não entende nem aprecia seu trabalho? Como lidar com a separação, com o término de um relacionamento que durou quase dez anos? Como lidar com a falta de dinheiro, a incerteza financeira? Como lidar com o sofrimento?

Essas questões fundamentais, que podem se manifestar de formas diferentes, mas mantendo o mesmo ponto central, ocorre para muitas pessoas. Esse problema essencial, a insatisfação que parece onipresente, é o que Buddha chamou de *duḥkha*¹⁰. Segundo ele, a insatisfação fundamental tem uma causa, assim como todo e qualquer fenômeno, e a essência dessa causa é a crença na ilusão de um ego (*ātman*), ou, no jargão da filosofia ocidental, a crença em uma identidade pessoal. O Eu, ou a identidade pessoal, é uma ilusão pois é uma fabricação mental baseada em fenômenos que não podem ser um Eu ou uma identidade. O Eu

⁹ “I got involved in Oriental thought out of necessity. I was very disconcerted both personally and as an artist in the middle forties. I saw no reason for writing music in a society as it was then and with the arts as they were. [...] I determined to find other reasons, and I found those reasons because of my personal problems at the time, which brought about the divorce from Xenia. [...] So through circumstances, I substituted the study of Oriental thought for psychoanalysis. [...] it was something I absolutely needed. None of the doctors can help you, our society can't help you; our education doesn't help us. It's singularly lacking in any such instruction. Furthermore, our religion doesn't help us. The Methodist Church that I was raised in spent its whole time raising money for the Foreign Missionary Society. There isn't much help for someone who is in trouble in our society. I had eliminated psychiatry as a possibility. You have Oriental thought, you have mythology.” (CUMMINGS, 1974. p.12)

¹⁰ O termo sânscrito *duḥkha* é geralmente traduzido como “sofrimento”, mas os tradutores mais recentes têm optado pela tradução “insatisfação” por ser um sentimento mais generalizado e profundo do que alguma forma explícita de dor. Mas em determinados contextos, ainda se mantém o uso de “sofrimento”.

é a concepção de uma identidade – algo unitário, permanente e independente. Então a mente imputa esse Eu sobre o corpo e sobre a própria mente, como se um deles (ou ambos juntos) constituíssem uma identidade. No entanto, o corpo não é algo unitário, é composto por milhões de partículas, milhões de fenômenos distintos, e nenhum deles corresponde à noção do Eu. O “corpo como um todo” nada mais é do que um nome, um rótulo abstrato dado a um conjunto de fenômenos que, em si, não possui qualquer existência real. Além disso, o corpo é impermanente e depende de diversas condições para sua origem e continuidade. Portanto, a ideia de identidade – algo unitário, independente e permanente – não corresponde a nada que se possa encontrar no corpo, logo, é uma ilusão, nada mais que um conceito abstrato. A mente é analisada do mesmo modo. Ela não é unitária, pois cada processo mental tem sua própria forma de operar: a memória, o raciocínio lógico, as emoções, a imaginação, o instinto, etc. E ela claramente é impermanente e dependente de outros fenômenos (cada processo mental está em uma relação de interdependência com os demais). Assim, a identidade pessoal é um referencial inexistente, uma ilusão (PELZANG, 2004, p.210-9).

Tendo estabelecido essa ilusão, a mente passa a distorcer todas as percepções que se apresentam. Toda a percepção da realidade torna-se confusa. O indivíduo imputa identidades (ou seja, as características de permanência, unidade e independência) sobre tudo o que ocorre em seus cinco sentidos e em sua mente. A partir disso, suas ações não correspondem mais com a forma como a realidade opera, ou seja, ele age visando a felicidade mas apenas obtém insatisfação e sofrimento para si e para os outros. Qualquer migalha de felicidade obtida é efêmera e logo dá lugar à insatisfação subjacente (RINPOCHE, 2010, p.19-20).

Após identificar o problema, Buddha apresentou uma visão de mundo, uma filosofia que demonstra essa inexistência do ego (*anātman*), e ensinou inúmeros métodos e práticas para remover a ilusão e a ignorância (*avidyā*) da mente – os obscurecimentos – e deixá-la livre em sua essência natural, a chamada natureza búdica, ou essência iluminada (*tathāgatagarbha*). Nesse estado não há *duḥkha*, não há sofrimento, não há insatisfação ou qualquer perturbação mental. Nesse estado a natureza da mente, que é altruísta, compassiva e sem ego, suscita ações no indivíduo que levam ao bem-estar de todos (RINPOCHE, 2010).

Em 1946, Cage iniciou seu processo de transformação através da filosofia oriental. Neste ano ele conheceu Gita Sarabhai, uma musicista indiana que decidira aprender a música clássica da tradição europeia passando seis meses em Nova Iorque. Nesse tempo, ela teve

aulas com Cage e, como forma de “pagamento”, ensinou-lhe a música clássica indiana, algo que influenciou diretamente suas composições até aproximadamente 1950. Cage perguntou a ela qual o propósito da música, e a resposta foi: “aquietar e clarear a mente, tornando-a assim suscetível a influências divinas.” (LARSON, 2012. p.128). Ele fez referência a essa frase inúmeras vezes ao longo dos anos em textos, palestras e entrevistas. Antes voltar à Índia, Sarabhai presenteou o compositor com uma cópia do livro *The Gospel of Sri Ramakrishna*, de Mahendranath Gupta, que reúne centenas de páginas de ensinamentos do guru hindu Ramakrishna (1836-1886). A vertente do hinduísmo de Ramakrishna é o Advaita Vedanta, que possui muitas similaridades e, naturalmente, algumas diferenças com o budismo. Com isso, é possível deduzir que as “influências divinas” mencionadas por Sarabhai não se referem à ideia de Deus que temos no monoteísmo abraâmico, mas à consciência universal (*Brahman*) do Vedanta, que está presente como a essência e substância de cada ser e cada coisa. Assim, a “influência” não é de origem externa, mas uma expressão pura daquilo que é mais essencial em cada ser vivo.

Após as leituras de Ramakrishna, Cage estudou os escritos de Meister Eckhart (c.1260-c.1328), teólogo e místico católico alemão, a quem ele faz diversas referências em seus próprios escritos e palestras, como os publicados no *Silence*. Alguns anos depois, em 1950, o professor japonês D.T. Suzuki deu diversas palestras em Nova Iorque, assim como o autor Alan Watts. Cage cita ambos professores no prefácio de *Silence*. O impacto que o estudo do budismo teve em sua forma de pensar e em sua vida foi imenso, como ele próprio diz: “sem meu envolvimento com o Zen [...] duvido que eu tivesse feito o que fiz.” (CAGE, 1961. p.xi)¹¹. Ainda em 1950, Cage ganhou de seu aluno Christian Wolff a edição mais recente do *I Ching*, em dois volumes. O livro se tornaria um recurso constante em sua vida.

“[Cage:] Ao ver a tabela do *I Ching*, fiquei imediatamente chocado por sua semelhança com o quadrado mágico. Era ainda melhor! Desse momento em diante, o *I Ching* nunca saiu do meu lado. [P:] Você o usava mesmo fora da música? [Cage:] Sim, com certeza! [...] Toda vez que eu tinha algum problema. Eu o usei com muita frequência para questões práticas, para escrever meus artigos e minha música... Para tudo.” (LARSON, 2012. p.177)¹²

¹¹ “without my engagement with Zen [...] I doubt whether I would have done what I have done.” (CAGE, 1961. p. xi)

¹² “[Cage:] On seeing the *I Ching* table I was immediately struck by its resemblance to the magic square. It was even better! From that moment on, the *I Ching* has never left my side. [P:] You used it even outside of music? [Cage:] Yes, indeed! [...] Every time I had a problem. I used it very often for practical matters, to write my articles and my music... For everything. (LARSON, 2012. p.177)

1.3 Principais conceitos e referências

Anteriormente foi mencionado que Buddha ensinou inúmeros métodos para que um indivíduo possa trabalhar sua mente e remover os padrões mentais baseados na ignorância – a causa, segundo ele, de toda insatisfação e sofrimento. Os métodos são inúmeros porque cada mente é única. Isso significa que, apesar de todas as mentes possuírem o mesmo funcionamento e natureza básica, o conjunto de padrões habituais e obscurecimentos (*āvaraṇa*) que cada uma carrega é único e portanto, o processo pelo qual cada uma deve passar para se remover a ignorância é também único. Essa habilidade do Buddha de ensinar o método ideal específico para cada ser é conhecida como “meios hábeis” (*upāya*). Mas todos os métodos são baseados em *prajñā*, uma palavra sânscrita difícil de traduzir, mas que expressa conceitos como sabedoria, inteligência, discernimento, e um “entendimento da realidade em si”. Quando esses dois aspectos estão presentes – *upāya* e *prajñā* – o indivíduo é capaz de gradualmente alterar as fundações do funcionamento de sua própria mente. Não é apenas um efeito de curta duração que permanece enquanto a pessoa está meditando, um “estado alterado”, mas uma mudança duradoura que pode ser medida até mesmo fisicamente no cérebro desses praticantes e que não se perde mesmo depois da prática. Os pesquisadores da Universidade de Harvard Daniel Goleman e Richard J. Davidson denominaram esse fenômeno como “traço alterado” (GOLEMAN; DAVIDSON, 2017).

Com isso em mente, ao verificarmos os escritos e entrevistas de John Cage, talvez possamos dizer que ele desenvolveu seu próprio *upāya*, seu próprio método que servisse de apoio para o desenvolvimento de *prajñā*, ou seja, para se aproximar da experiência da realidade como ela é. Em outras palavras, através do *I Ching* e de outros métodos ele transformou seu processo de composição em uma prática de meditação¹³, que operava conjuntamente com seus estudos da literatura Zen e das aulas de D.T. Suzuki. Em 1986, Cage disse o seguinte em uma entrevista:

“[...] Eu havia escutado uma palestra de Daisetz Suzuki, com quem eu estava estudando a filosofia do Budismo Zen, sobre a estrutura da Mente. [...] Ele disse então que o ego tem a capacidade de se separar [ou se desconectar] de suas experiências sejam elas vindas do mundo da relatividade através das percepções sensoriais ou vindas do Absoluto, através dos sonhos. Ou ele poderia se livrar de suas atrações e aversões, preferências e memória, e fluir com a Mente com M maiúsculo. Suzuki disse que essa última opção era o que o Zen buscava. Eu então decidi que não

¹³ A palavra sânscrita geralmente traduzida como meditação é *bhāvanā*, cujo significado literal é “cultivar”, “desenvolver”, “produzir”, no sentido de “trazer à existência”. (Monier-Williams, 1899)

abandonaria a composição musical para disciplinar meu ego sentado de pernas cruzadas, mas encontraria uma maneira de escrever música que fosse tão rígida com meu ego quanto sentar-se de pernas cruzadas.” (KOSTELANETZ, 1993. pp.177-8).¹⁴

É desnecessário apontar que os métodos praticados por Cage, isto é, sua forma peculiar de compor, não são métodos ortodoxos testados ao longo de milênios como são as práticas budistas tradicionais ensinadas por mestres e mestras qualificadas ao redor do mundo. Mas no terceiro capítulo analisaremos melhor a maneira como o *I Ching* e o acaso funcionam como uma prática para o desenvolvimento de prajñā.

Para ressaltar como Cage era dedicado ao Zen, menciono um de seus livros preferidos: uma tradução de registros dos ensinamentos do mestre chinês Huang Po (?-850 EC), *The Huang Po Doctrine of Universal Mind*. Ele faz referência ao livro no artigo *Experimental Music: Doctrine* publicado no *Silence* e, em 1952 em uma de suas visitas ao Black Mountain College, ele leu o livro inteiro, que não é longo, para o público presente. “[P:] Qual sua pérola de sabedoria preferida? [Cage:] *The Huang Po Doctrine of Universal Mind*. Isso é um texto, não uma frase. [P:] Por que? [Cage:] Não tenho ideia.” (LARSON, 2012, p.196).¹⁵ E em outras entrevistas ele comentou que ao longo da vida, sempre retornava a esse livro como fonte de sabedoria.

Huang Po enfatiza o ensinamento budista de que, para abandonarmos a ilusão do ego e percebermos a realidade como ela é (perfeita e indescritível), é necessário nos livrarmos do apego e aversão. Em outras palavras, é necessário evitar o engajamento com os hábitos mentais de juízos de valores e preferências tendenciosas, pois essas atitudes são baseadas na dualidade: o fundamento da ignorância. Isso não significa que um sábio percebe tudo da mesma maneira. Muito pelo contrário, cada coisa é percebida nitidamente e com uma clareza perfeita justamente porque os processos de julgamento e os impulsos subsequentes de atração, aversão e indiferença não estão mais poluindo e obscurecendo a percepção nua das coisas

¹⁴ “[...] I had heard a lecture by Daisetz Suzuki, with whom I was studying the philosophy of Zen Buddhism, on the structure of the Mind. [...] He then said that the ego had the capacity to cut itself off from its experiences whether they come from the world of relativity through the sense perceptions or from the Absolute, through the dreams. Or it could free itself from its likes and dislikes, taste and memory, and flow with Mind with a capital M. Suzuki said that this later choice was what Zen wanted. I then decided not to give up the writing of music and discipline my ego by sitting cross-legged but to find a means of writing music as strict with respect to my ego as sitting cross-legged.” (KOSTELANETZ, 1993. pp.177-8)

¹⁵ “[P:] What is your favourite piece of wisdom? [Cage:] *The Huang Po Doctrine of Universal Mind*. This is a text, not a phrase. [P:] Why? [Cage:] I have no idea.” (LARSON, 2012. p.196).

como elas são. A mente torna-se cristalina e espontaneamente presente.¹⁶ (HUANG PO, 1958)¹⁷ Portanto, o foco de Huang Po é como alcançar uma mente que esteja além dos processos conceituais (este ponto será tratado em detalhes no capítulo seguinte).

Além de estudar esse texto, Cage também ouviu muitas aulas de D.T. Suzuki sobre o *Āvatamsaka Sūtra*, traduzido para o inglês como *The Flower Ornament Scripture*, cujos ensinamentos enfatizam que tudo é essencialmente Buddha, e portanto, cada elemento no universo é seu próprio centro e ao mesmo tempo, contém e está contido em todos os outros elementos. Essa “interpenetração” está diretamente ligada com o conceito de interdependência (*pratītyasamutpāda*), central no budismo. O evento que ficou conhecido como o primeiro *happening* da história, criado por Cage no Black Mountain College em 1952, foi diretamente influenciado por esse conceito. Nele, cada performer poderia fazer o que quisesse durante uma janela de tempo pré-determinada. Merce Cunningham dançou, David Tudor tocou piano, Cage leu textos, e outros artistas presentes fizeram suas próprias performances. Essas performances se interpenetravam, ou seja, estavam compondo uma apresentação complexa única, mas sem deixar de serem cada uma si mesmas. Essa experiência, segundo Cage, nos aproxima da experiência da realidade como ela é, pois a realidade é complexa e cada elemento tem sua própria dignidade e importância. (LARSON, 2012. p.253-255)

De forma geral, podemos dizer que os esforços de John Cage em desenvolver novos métodos de composição a partir de seu contato com o Zen tinham o propósito de facilitar que a mente encontrasse um estado além dos conceitos e dos padrões habituais dualistas de atração e aversão. Como mencionado, o processo de composição era, para ele, equivalente ao processo de meditação. Ao contrário da maioria dos artistas, que vêem na arte um meio para a expressão de suas identidades, emoções e anseios criativos, Cage via na arte uma oportunidade para a transformação da sua própria mente e, por conseguinte, a transformação de seu mundo: “Eu tenho dito que, ao invés de auto-expressão, estou envolvido em auto-transformação.” (RETALLACK, 1996, p.139).¹⁸

¹⁶ Alguns estudos que demonstram esse funcionamento aperfeiçoado da mente foram descritos por Goleman e Davidson (2017).

¹⁷ A edição do texto de Huang Po que consultei é uma versão revisada pelo tradutor e publicada alguns anos depois da edição que Cage se refere. Nessa segunda edição, o tradutor alterou o título do livro para *The Zen Teaching of Huang Po*.

¹⁸ “I have said that instead of self-expression, I’m involved in self-alteration.” (RETALLACK, 1996. p.139).

CAPÍTULO 2:

O PROCESSO DE PERCEPÇÃO NO BUDISMO

Considerando que a tradição filosófica mais estudada por Cage foi o budismo Zen, e tendo em mente que essa tradição (especialmente alguns mestres como Huang Po) não encoraja o estudo intelectual e racional do mundo, enfatizando a experiência direta da realidade (HUANG PO, 1958), torna-se necessário recorrermos à outra fonte de conhecimento budista para investigarmos com mais rigor e detalhe as causas e efeitos do processo composicional concebido por John Cage. Dentro desses diversos campos de estudo, o que mais se empenhou em destrinchar os processos de percepção foi a tradição Pramāṇa. Os principais pensadores dessa linha são os indianos Dignāga (c.480-c.540) e Dharmakīrti (séc.VI-VII). Comentando e expandindo o trabalho de Dignāga, o grande mestre Dharmakīrti estabeleceu o estudo de lógica e epistemologia que permanece o modelo usado até hoje. Apesar dessa tradição não ter sido muito difundida na China e no Japão, ela floresceu e ainda floresce brilhantemente nas linhagens tibetanas (DALAI LAMA et al, 2020).

2.1 Mentes conceituais e não-conceituais

O Buddha explicou que a mente pode ser dividida em instantes infinitesimais, cada um sendo o resultado do anterior e causa direta do seguinte. Ao analisar esses instantes de cognição, os mestres da Pramāṇa classificaram a mente em dois tipos: *conceitual* e *não-conceitual*. Um instante de mente conceitual tem como objeto um universal, algo abstrato, uma ideia genérica (*sāmānyalakṣaṇa*)¹⁹, como “árvore”, “meu carro” ou “isso é bonito”. Já uma mente não-conceitual tem como objeto um fenômeno concreto (*svalakṣaṇa*), uma coisa, como um som, uma forma, cores, sensações táteis, uma emoção, etc.

No *Pramāṇavārttika*, o principal texto de Dharmakīrti, encontramos as seguintes citações: “Uma cognição conectada a conceitos não possui uma imagem clara do objeto. [...] Qualquer cognição que possua uma experiência clara [do objeto] é não-conceitual.” (DALAI

¹⁹ Dharmakīrti enumera cinco tipos de objetos abstratos: nomes, classes, qualidades, ações e substâncias. (DALAI LAMA et al., 2020, p.70)

LAMA et al, 2020, p.66).²⁰ E também: “qualquer consciência que apreende um referencial linguístico é uma cognição conceitual daquele objeto.” (DALAI LAMA et al, 2020, p.69). Nesses trechos, Dharmakīrti enfatiza o caráter vago e nebuloso da percepção conceitual contra a vividez e clareza da percepção direta. Em outras palavras, a cognição conceitual é incapaz de perceber as coisas como elas são, pois ela sobrepõe ao fenômeno concreto uma ideia abstrata que não possui uma relação inerente com aquele objeto.

Para Dharmakīrti, os fenômenos abstratos (universais) não possuem existência real, são apenas nomes e, portanto, são classificados como realidade aparente (*saṃvṛti satya*), ou seja, parecem reais apenas do ponto de vista daquele que o percebe naquele momento. Em outras palavras, o modo como o fenômeno aparece não corresponde com o modo como existe, pois a mente acredita que as características que ela está percebendo (as características do universal) pertencem ao fenômeno concreto. A realidade absoluta (*paramārtha satya*), por outro lado, é o modo como as coisas realmente são. A definição dessas duas realidades varia dependendo da escola filosófica em questão. De acordo com a escola Sautrāntika²¹, os fenômenos abstratos são considerados realidade aparente e os concretos – isto é, os instantes indivisíveis de consciência e os instantes indivisíveis de partículas de matéria – são considerados realidade absoluta. A partir daí é mais fácil compreender como os conceitos ‘poluem’ a percepção da realidade em si e impedem a mente de observar pura e simplesmente os fenômenos concretos. Todos os juízos de valor são conceitos e, portanto, não existem nos objetos concretos, são criados pelo observador. É por essa razão que Cage se empenhou em criar maneiras de fazer arte que contribuíssem para desmanchar os padrões habituais do julgamento.

2.2 O processo de percepção e o problema da insatisfação

Para entendermos melhor como tudo isso se aplica na prática, imaginemos a sequência de eventos em alguns instantes do processo de percepção auditiva²²:

²⁰ “A cognition connected to concepts does not have a clear appearance of the object. [...] Any cognition that has a clear appearance [of the object] is nonconceptual.” (DALAI LAMA et al, 2020, p.66).

²¹ Esse é o ponto de vista adotado na maior parte dos escritos de Dharmakīrti. Outras escolas, como a Madhyamaka, refutam essas definições das duas realidades e defendem a ideia da vaziez.

²² Para uma descrição mais pragmática e acessível por um mestre tibetano contemporâneo, ver Apêndice I.

1. No primeiro momento ocorre o contato de três fenômenos – as três condições necessárias para o surgimento de uma determinada cognição. São elas: **i)** um instante de um som; **ii)** o órgão sensorial funcional (ouvido); **iii)** um instante de cognição auditiva (o instante imediatamente anterior ao qual se estará ciente deste som).
2. No segundo instante, como produto dessas três condições, surge uma cognição auditiva daquele som: uma imagem (*ākāra*) ou representação do objeto do primeiro instante. Essa é uma cognição não-conceitual, mas é importante apontar que o objeto em si – o som físico – não é diretamente percebido pela mente, ela está consciente apenas da imagem mental produzida a partir do objeto externo. E junto com essa *imagem do objeto*, surge ao mesmo tempo uma *imagem do sujeito*, uma ‘sensação’ da existência do sujeito, o ‘eu’ que está consciente do objeto. Tanto a imagem do objeto quanto a imagem do sujeito são produzidas pela mente e existem apenas por um instante. Elas são criadas novamente no instante seguinte, mas não são idênticas à anterior.
3. No terceiro instante, com base nessa imagem mental não-conceitual, a cognição mental começa a sobrepor conceitos a ela. Esses conceitos podem ser nomes, classes, qualidades, ações ou substâncias. Aqui, a categoria de *qualidade* é especialmente relevante pois a mente começa a categorizar a percepção em ‘boa’ ou ‘ruim’.
4. A partir daí, a mente passa a se relacionar com essa teia de conceitos – ideias abstratas – como se elas fossem o objeto concreto real. Em outras palavras, a cognição mistura a percepção direta com os processos conceituais. (DALAI LAMA et al, 2020, p.236-240).

Dessa forma, do terceiro instante em diante, a percepção direta do som está em segundo plano, enquanto a mente está mais engajada com suas próprias fabricações intelectuais que são experimentadas em primeiro plano. O problema é que raramente estamos conscientes disso. Enquanto o processo está ocorrendo estamos certos de que estamos conscientes do objeto concreto o tempo todo e que as impressões, nomes, qualidades, etc. que surgem em nossa mente estão ‘vindo do objeto’ e que são qualidades próprias dele e não que somos nós que estamos produzindo todos esses conceitos.

Anteriormente, mencionei como, para o budismo, a ignorância (*avidyā*) é considerada a causa de toda insatisfação e sofrimento no mundo. Agora, podemos explicar essa ignorância a partir da perspectiva da conceitualidade. O apego ao eu, à identidade pessoal, implica na

dualidade sujeito-objeto. Essa dualidade é tão arraigada em nossa cognição que mesmo em uma percepção direta sensorial, como a visão ou a audição, ela ainda está presente na forma da oposição entre a imagem do objeto e a imagem do sujeito. Essa é uma forma de ignorância que enquanto não for removida, mantém o indivíduo refém das diversas formas de insatisfação e sofrimento, pois é baseado nesse processo que os eventos mentais distorcidos (*klesas*) como a raiva, orgulho, apego, inveja, ódio, etc. surgem (TSERING, 2006, p.50-51).

Portanto, é necessário transcender tanto as cognições conceituais como as cognições diretas sensoriais. Nesse momento, o praticante reconhece uma forma de consciência livre de ignorância que é a “percepção direta yogi” (*yogi pratyakṣa*). ‘Yoga’ pode ser traduzido como ‘união com o que é autêntico’. Nesse modo de percepção, o indivíduo livre da ignorância reconhece a natureza da realidade. Como não há ignorância, não há como surgir qualquer manifestação de insatisfação, sofrimento, egoísmo, ou ações que visam prejudicar outros seres e satisfazer interesses próprios. Cage diz: “tudo é agradável, contanto que você não tenha a noção de agradável e desagradável em você.” (LARSON, 2012, p.413).²³

Ao lermos diversas entrevistas de Cage e seus escritos, parece que este era o objetivo buscado por ele ao se engajar no budismo Zen. Ele não teria formulado ou entendido esse processo com a terminologia Pramāṇa utilizada aqui, mas o objetivo de todas as escolas budistas – sejam as escolas da Índia, Tibete, China ou Japão – é o mesmo.

Com essa bagagem de termos e conceitos tradicionais do budismo é possível analisar o pensamento composicional de John Cage e tentar investigar o quanto ele corresponde com a visão budista e até mesmo conjecturar se é possível compreendê-lo plenamente sem considerar sua relação com o Dharma.

²³ “Everything is pleasing providing you haven’t got the notion of pleasing and displeasing in you.” (LARSON, 2012, p.413).

CAPÍTULO 3:

ANÁLISE DOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS ATRAVÉS DO DHARMA

Agora trataremos de alguns princípios centrais do pensamento composicional de John Cage, de modo a tentar compreendê-los a partir da epistemologia e prática budistas. A análise seguirá o percurso de desenvolvimento das ideias do compositor iniciando pelo seu interesse pelo ruído e na busca pelo que denominou-se como "o som em si", em oposição aos anseios matemáticos e racionais de seus contemporâneos serialistas, os quais o próprio Cage estudou e utilizou em suas primeiras peças nos anos 1930 e à tradição formal da música ocidental de concerto (Cf. "*Lecture on Nothing*"). Então, discutiremos como Cage abandona a ideia de comunicação como propósito da arte e, por fim, o que veio a se tornar seu método por excelência: acaso e indeterminação. Existem diversos outros tópicos que poderiam ser abordados, como a ideia dos *happenings* e a relação de Cage com o teatro, poesia e artes plásticas – tudo isso tem forte relação com o Dharma, mas acabaria extrapolando o escopo desta dissertação.

3.1 Ruído, percussão e piano preparado

Primeiro, é preciso entender a origem do interesse de Cage pelo ruído, que naturalmente o levou à escolha da percussão como instrumentação proeminente e à invenção do piano preparado (que pode ser considerado como forma de percussão). Podemos citar ao menos três fatores que contribuíram para despertar nele o fascínio pelo ruído: 1) Duchamp e o dadaísmo, 2) *A Arte dos Ruídos* de Luigi Russolo juntamente com a influência de Varèse e 3) a influência do pensamento oriental através de amigos como Mark Tobey e Oskar Fischinger.

Cage conheceu Duchamp pessoalmente em 1942, e décadas depois tornou-se seu aluno de xadrez nos últimos anos de vida do artista francês. Ao longo de toda sua carreira, o compositor citou Marcel Duchamp como uma das figuras que mais o inspirou na vida. Os *readymades* de Duchamp são objetos comuns pré-fabricados que, com pouca ou nenhuma

alteração, são apresentados como objetos de arte²⁴. De certa forma, eles desafiam a definição de arte sugerindo que tudo pode ser visto como arte, ou seja, a arte está no sujeito e não no objeto. Se aplicarmos a mesma ideia à música, qualquer som pode ser considerado musical, pois a música está naquele que ouve e não na movimentação de moléculas no ar. Assim, a distinção entre sons musicais e ruídos é puramente arbitrária. Cage diz em 1948: “um som apenas, por si só não é nem musical nem não-musical. É simplesmente um som. E não importa que tipo de som ele é, ele pode se tornar musical ao tomar seu lugar em uma peça musical.” (CAGE, 2015). Em uma de suas três palestras em Darmstadt (1958) ele questiona: “O que é mais musical, um caminhão passando por uma fábrica ou um caminhão passando por uma escola de música?” (CAGE, 1961, p.41).

Russolo segue um raciocínio diferente em seu *A Arte dos Ruídos* (1913). Cage afirma ter lido esse livro por volta de 1935 e ele o classificou como um dos três livros que mais influenciou seu pensamento artístico (LARSON, 2012. p.49-53). No livro, o futurista argumenta que ao longo da história da música sempre se buscou a renovação dos sons através de novas técnicas composicionais que abarcariam cada vez mais as dissonâncias, ampliando a gama de timbres possíveis e aceitos. Russolo afirma que é tempo de substituímos os instrumentos comuns pelos ruídos, pois a sonoridade tradicional estaria ficando cada vez menos capaz de produzir as sensações e o prazer estético que buscamos. Além disso, os ruídos têm um potencial rítmico muito rico a ser explorado (RUSSOLO, 1986). Russolo pode ser considerado um revolucionário com seus instrumentos de ruído, mas quando comparamos sua visão e motivações com as de Cage, é possível considerá-lo um pouco mais superficial.

Junto a Duchamp e Russolo, temos Varèse como importante referência para Cage e que por sua vez criticava os futuristas por sua tentativa de imitar os ruídos da vida cotidiana, embora o princípio fundamental de “libertar o som” dos preconceitos musicais da tradição e abraçar todo e qualquer som como algo que possa integrar uma experiência musical parece se assemelhar muito ao pensamento de Russolo. Em seu texto *Edgard Varèse* (1958), Cage reconhece a tremenda importância do compositor francês para esse processo, dizendo que “ele estabeleceu a natureza atual da música.” (CAGE, 1961, p.84) Mas o norte-americano não

²⁴ É interessante a relação dos *readymades* com a filosofia japonesa presente na *chanoyu* ou cerimônia do chá: “É importante notar que muitos dos itens valorizados na *chanoyu* não foram criados como “arte”, mas descobertos entre os mais simples utensílios domésticos, e depois adotados.” (OKAKURA, 2008, p. 128).

deixa de criticá-lo por sua insistência em controlar os sons e “em vez de lidar com os sons enquanto sons, ele lida com eles enquanto Varèse.” (CAGE, 1961, p.84).

Por fim, o convívio com o pintor Mark Tobey, Oskar Fischinger, Nancy Wilson Ross e outros artistas e pensadores que estavam profundamente interessados no budismo e outros pensamentos orientais, também levaram Cage a buscar uma certa libertação do paradigma europeu da arte. Como mencionado no primeiro capítulo, ele conta que aprendeu muito com Tobey a respeito de como cultivar uma curiosidade e um interesse em tudo o que está à nossa volta pois tudo tem seu valor quando estamos dispostos a reconhecê-lo. E naturalmente, quase todos os sons que nos rodeiam no dia a dia são ruídos. Quanto à Fischinger, com quem Cage trabalhou em 1936, o compositor diz o seguinte:

“[Fischinger] me fez uma observação que me jogou para dentro do mundo do ruído. Ele disse: ‘Tudo no mundo tem um espírito, e esse espírito torna-se audível quando é colocado em vibração.’ Ele me iniciou em um caminho de exploração do mundo ao meu redor que nunca parou.” (LARSON, 2012, p.61)²⁵

Em seu texto *The Future of Music: Credo* escrito em 1939 e publicado no *Silence*, Cage diz que para chegarmos à música do futuro – a música de todos os sons – é necessário que passemos por um processo de transição através da música percussiva, a música dos ruídos. No texto *Forerunners of Modern Music*²⁶, ele argumenta que o tempo (durações) é o parâmetro mais fundamental da música, pois enquanto altura, timbre e amplitude se aplicam apenas ao som, a duração se aplica também ao silêncio. Assim, ele via a percussão como um meio para libertar a música dos conceitos limitantes da tradição europeia e se aproximar de uma visão de música mais direta, profunda e fundamental.

Se analisarmos sua *First Construction (In Metal)* de 1939, notamos que ela é construída em uma estrutura formal baseada em proporções de durações (número de compassos) de cada parte. Esse sistema foi utilizado para diversas peças (não apenas de percussão) durante muitos anos de sua carreira. No caso da primeira *Construction*, a fórmula é a seguinte: 4-3-2-3-4. Isso significa que cada seção da música possui 16 compassos divididos nesses cinco subgrupos. Por exemplo, observe a seção A e a clara divisão dos materiais respeitando essa estrutura de compassos (Fig. 1).

²⁵ “[Fischinger] made a remark to me which dropped me into the world of noise. He said: ‘Everything in the world has a spirit, and this spirit becomes audible by its being set into vibration.’ He started me on a path of exploration of the world around me which has never stopped.” (LARSON, 2012, p.61)

²⁶ Escrito em 1949 e publicado também no *Silence*.

The musical score is divided into two main sections, A and B, marked with double bar lines and the letters in boxes. Section A (pages 2-3) features a complex arrangement of percussion instruments: Turkish Cymbals, Congas, Anvils (marked 'OPTED'), and Hard Mallets. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ppp* are used throughout. Section B (page 4) continues the percussion parts, including Orchestral Bells and Turkish Cymbals (marked 'SLIGHTLY MUTED'). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Fig. 1 - páginas 2 a 4 da *First Construction (In Metal)*.

Nessa e nas outras *Constructions* há uma presença forte de um pulso constante e destacado por quase toda a peça, diferentemente do que encontramos, por exemplo, em *Ionisation* de Varèse. O pulso parece ter o poder de fixar o ouvinte na experiência do presente, algo necessário para perceber cada som como um simples som, sem julgá-lo. No entanto, essa maneira racional e proposital de estruturar a peça e a intencionalidade na escrita dos materiais fizeram com que Cage, posteriormente, refletisse sobre a superficialidade desse método de composição quando comparado aos métodos que ele desenvolveria no futuro²⁷. Isso porque esse método não exige que o compositor suspenda seus juízos de valor e sua noção de identidade pessoal. Ao contrário, o compositor precisa fazer escolhas quanto à música em si e calcular como acomodar seus materiais e ideias na estrutura formal proposta. Em outras palavras, isso ainda é compor como “*self-expression*” em oposição ao “*self-alteration*” que se tornaria o propósito da composição para Cage a partir de 1946.

Mesmo assim, se considerarmos a música exclusivamente do ponto de vista do ouvinte, como Cage trabalha com diversos instrumentos não convencionais ou instrumentos convencionais tocados de forma não convencional, como gongos submersos e piano preparado, basicamente temos uma exploração de timbres, suas combinações, gestos, texturas e estruturas rítmicas que se desenrolam no tempo. Apesar de Cage criar uma forma rigorosamente estruturada para essas peças, o que interessa ao ouvinte é a qualidade quase palpável do som em si. É como se a peça estivesse nos dizendo: “Ouça este som! Agora ouça este! Agora este outro!”. Isso é especialmente forte nas peças posteriores para piano preparado, nas quais um timbre familiar (o piano) é transformado em algo novo, despertando uma curiosidade pelo som, um interesse pela experiência sonora pura, que leva a uma apreciação surgida muito mais da experiência em si (*cognição direta sensorial*) do que de conceitos que a julguem ou classifiquem (*cognição conceitual*).

Descrevendo o que ele considera um dos aspectos da “arte genuína”, o mestre tibetano Chögyam Trungpa²⁸ (1940-1987) diz:

“É um processo em crescimento contínuo no qual começamos a apreciar o entorno em nossa vida, seja ele qual for – não precisa necessariamente ser bom, belo e agradável de forma alguma. A definição de arte, desse ponto de vista, é ser capaz de ver a singularidade (*uniqueness*) da experiência cotidiana.” (TRUNGPA, 2008, p.27)

²⁷ Ver o texto *Composition As Process - I. Changes*, em CAGE, 1961.

²⁸ Sobre a relação de Chögyam Trungpa e John Cage, ver Apêndice 2.

Trungpa Rinpoche enfatiza que cada instante de nossa vida é único e digno de nossa apreciação. Não existem, por exemplo, sons que possam ser considerados menos dignos do que outros. Não há porque comparar o som de um Steinway com o som de um motor de carro ou o canto de um pássaro. Todos podem ser igualmente apreciados em sua singularidade pois cada um possui qualidades próprias e únicas. É no instante da experiência em si que está a beleza e a riqueza de todo e qualquer som.

Cage parece ter uma noção similar que se expressa em suas peças para percussão e na criação do piano preparado. Neste, notas preparadas e não-preparadas não são colocadas em nenhuma hierarquia²⁹. Cage expande a gama de sons produzidos pelo piano e transfere a importância da harmonia e contraponto – conceitos formados a partir da racionalização da experiência auditiva – para a qualidade única, presente e concreta de cada som em particular. Do ponto de vista do budismo, essas peças (p.ex. *Prelude for Meditation* e *Root of an Unfocus*, ambas de 1944) podem ajudar a trazer a mente para a experiência presente que não se deixa levar por discursos narrativos a respeito daquilo que está acontecendo no agora, pois são obras musicais que não instigam um pensamento teleológico ou formal fazendo-nos pensar no que veio antes ou no que virá em seguida.

As práticas de *mindfulness*, tão populares hoje em dia, se assemelham bastante a esse estado. Essa estabilidade mental é considerada um ótimo ponto de partida para que o praticante avance no processo de reversão da distorção na percepção, mas o praticante sério precisa ir além dessa simples estabilidade. Trungpa Rinpoche descreve um percurso de três níveis de percepção cada vez mais profundos: experiência, vaziez e luminosidade. O primeiro, a percepção da *experiência*, é a percepção direta sem intermediários do que se apresenta para nossos sentidos no momento presente. “Branco é branco e preto é preto” (TRUNGPA, 2008. p.105-6). Talvez possamos dizer que equivale à *percepção direta sensorial* como explicada pelos mestres da tradição Pramāṇa mencionada no segundo capítulo. Em outras palavras, a mente deixa de se fixar nos processos conceituais e traz a experiência sensorial ao primeiro plano novamente.

²⁹ A preparação do piano com parafusos, tiras de borracha, couro, palitos de madeira, entre outras coisas, altera a sonoridade de cada nota preparada, desfaz a homogeneidade do piano e altera inclusive a afinação, quebrando a organização tradicional das alturas.

No entanto, esse estado ainda está sujeito à ignorância fundamental (não-conceitual). Para que a mente continue no processo de eliminação da ignorância, que levará às percepções da *vaziez* e da *luminosidade* (de acordo com Trungpa), é necessário ir além da mera percepção direta sensorial e chegar à *percepção direta yogi*, a consciência direta da natureza da realidade.

Nas práticas do budismo tibetano feitas em grupo nos monastérios, os *pujas*, são utilizados diversos instrumentos – a maioria de percussão e sem alturas definidas, ou cuja altura não é relevante. O foco parece ser a criação de uma textura macroscopicamente estática com dezenas de pequenos elementos que, somados, preenchem todo o espectro. Os instrumentos de sopro contribuem para que uma continuidade (lisa) seja estabelecida enquanto as percussões adicionam flutuações e rugosidades. Entre os mais comuns estão o bumbo (*nga*), pratos (*rolmo* e *silnyen*), sinos (*drilbu* e *tingsha*), tambor pequeno de mão (*damaru*), conchas (sopro), trompa longa (*dungchen*), trompete de metal ou osso (*kangling*) e uma espécie de oboé (*gyaling*) que é o único capaz de tocar melodias. Mas as melodias do *gyaling* são baseadas em notas muito longas com alguma frase curta que retorna à primeira nota ou leva à outra nota longa. E como não há uma base harmônica, nem mesmo um pedal-drone (como a *tanpura* na música indiana), as notas flutuam sem referências ou sensação de repouso versus movimento. A música é muito ruidosa e ao mesmo tempo imersiva, criando uma circunstância na qual o praticante pode largar as fixações às percepções sensoriais e reconhecer a natureza vazia do som que, ao mesmo tempo que é vazio, possui uma energia potente que ressoa a cada instante.

No Zen, as práticas de recitação de sutras e preces também são acompanhadas de instrumentos de percussão, como o tambor de madeira (*mokugyo*), diversos tipos de sinos e o *taiko*. Tudo isso delineia um interessante contraste com as práticas musicais religiosas que encontramos atualmente no ocidente³⁰ que parecem ter um propósito mais emocional e catártico enquanto as tibetanas e japonesas descritas aqui têm um propósito de transformação da percepção.

³⁰ Como as músicas *worship* e outras manifestações musicais nas igrejas pertencentes ao cristianismo.

3.2 Comunicação

Descrevemos no primeiro capítulo o ponto de virada que ocorreu no pensamento composicional de Cage depois da crise com Xenia e Cunningham por volta de 1944. Foi nesse momento que ele percebeu que a comunicação não estava ocorrendo com suas obras e com muitas obras de outros compositores contemporâneos. Em uma entrevista de 1966 ele diz:

“Me ensinaram nas escolas que a arte é uma questão de comunicação. Observei que todos os compositores estavam escrevendo de maneiras diferentes. Se arte é comunicação, nós estávamos usando línguas diferentes. Estávamos, portanto, em uma situação como a da Torre de Babel onde ninguém entendia o outro. Então decidi encontrar outra razão ou abandonar o negócio como um todo.” (LARSON, 2012. p.124-5).

A ideia de que a arte é uma forma de comunicação perde muita força quando começamos a analisar de que forma tal comunicação poderia ocorrer. Primeiro, considerando a tentativa de se comunicar uma emoção, o compositor, após passar por alguma experiência que considera importante, deseja criar uma peça que possa gerar no ouvinte o mesmo sentimento ou similar. No entanto, tratando-se de sentimentos e emoções, por serem experiências extremamente subjetivas, é o ouvinte que estará produzindo o sentimento em si mesmo na presença da obra musical. A música em si, as vibrações no ar, não têm capacidade de transferir um sentimento do compositor para o ouvinte, portanto não há comunicação real. E Cage não é o único a pensar dessa forma. Stravinsky parece ter uma posição semelhante:

“Considero que a música é, por natureza, essencialmente incapaz de expressar qualquer coisa, seja um sentimento, uma atitude da mente, ou o humor psicológico, um fenômeno da natureza, etc... A expressão nunca foi uma propriedade inerente da música. Esse não é, de forma alguma, o propósito de sua existência.” (STRAVINSKY, 1975, p.163)³¹

Em segundo lugar, a música poderia comunicar ideias e conceitos, como a ideia de simetria, o conceito de transformação ou o desenrolar de uma narrativa. Mas essas ideias também não podem estar presentes na música em si, nos sons. Elas são reconstruídas na mente do ouvinte caso ele possua o interesse, os recursos e mecanismos intelectuais necessários. Novamente, a arte não está funcionando como um meio de comunicação, mas apenas como um estímulo que depende totalmente do ouvinte – sua mente, interesses e vivências. Expressando o ponto de vista budista, Chögyam Trungpa diz:

³¹ “I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, or psychological mood, a phenomenon of nature, etc... Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence.” (STRAVINSKY, 1975, p.163)

“O problema fundamental do empenho artístico é a tendência de separar o artista da audiência e então tentar enviar uma mensagem de um para o outro. Quando isso acontece, a arte se torna exibicionismo. Uma pessoa pode ter um enorme lampejo de inspiração e então correr para ‘colocar no papel’ para impressionar e entusiasmar os outros, e um artista mais deliberado pode criar estratégias em cada passo de seu trabalho para produzir certos efeitos em seus espectadores. Mas não importa o quão bem-intencionadas ou tecnicamente talentosas essas abordagens sejam, elas inevitavelmente tornam-se desajeitadas e agressivas para os outros e para si mesmo.” (TRUNGPA, 2008, p.1)³²

Trungpa Rinpoche define “agressão” como uma atitude de tensão ou ansiedade em relação ao mundo, não se trata de violência ou do desejo deliberado de machucar o outro. Quando uma pessoa encara o mundo e os fenômenos tentando extrair deles algum benefício próprio, alguma sensação agradável, ou tenta impor sobre o mundo sua própria identidade e seus próprios sentimentos, ela está sendo “agressiva”. Segundo ele, quando a mente está ocupada com essa agressividade, ela não funciona direito. A agressividade nos torna cegos, surdos e incapazes de nos relacionar com o mundo de forma a não produzir sofrimento e insatisfação em nós e nos outros. Rinpoche diz que “a agressão pode produzir uma chamada ‘obra de arte extraordinária’, mas a arte produzida dessa forma polui o mundo, ao invés de produzir algo revigorante e saudável.” (TRUNGPA, 2008, p.15).³³

Segundo os mestres budistas, o egoísmo é a principal distorção mental, pois é a partir dele que surge tudo aquilo que produz insatisfação e sofrimento nos seres sencientes, como ganância, medo, raiva, apego, inveja, orgulho, ódio, etc. E o egoísmo, por sua vez, se sustenta na percepção incorreta da realidade. Por esse motivo, Trungpa Rinpoche diz:

“Nossa mensagem é simplesmente a de apreciar a natureza das coisas como elas são e expressar isso sem nenhum conflito de pensamentos e medos. Nós abandonamos a agressão, tanto em direção a nós mesmos, como se tivéssemos que nos esforçar para para impressionar as pessoas, como em direção aos outros, como se pudéssemos impor algo sobre eles.” (TRUNGPA, 2008, p.2)³⁴

³² “The basic problem in artistic endeavor is the tendency to split the artist from the audience and then try to send a message from one to the other. When this happens, art becomes exhibitionism. One person may get a tremendous flash of inspiration and rush to “put it down on paper” to impress or excite others, and a more deliberate artist may strategize each step of his work in order to produce certain effects on his viewers. But no matter how well-intentioned or technically accomplished such approaches may be, they inevitably become clumsy and aggressive toward others and toward oneself.” (TRUNGPA, 2008, p.1)

³³ “Aggression might produce a so-called extraordinary work of art, but art produced in such a way pollutes the world, rather than producing something refreshing and healthful.” (TRUNGPA, 2008, p.15).

³⁴ “Our message is simply one of appreciating the nature of things as they are and expressing it without any struggle of thoughts and fears. We give up aggression, both toward ourselves, that we have to make a special effort to impress people, and toward others, that we can put something over on them.” (TRUNGPA, 2008, p.2)

Utilizando a terminologia da epistemologia budista (*pramāṇa*) discutida no segundo capítulo, isso pode ser explicado da seguinte forma. O indivíduo pode tentar comunicar tanto um fenômeno concreto³⁵ (uma experiência sensorial, sensação, emoção), ou um fenômeno abstrato (uma ideia, conceito, descrição, narrativa). No caso de um fenômeno concreto, é necessário que o indivíduo primeiro produza uma abstração desse fenômeno, que ele o conceitualize de alguma forma. A partir daí, em qualquer um dos casos, o objeto é um fenômeno abstrato.

Então, para tentar transmitir isso para outra pessoa, já que não é possível transmitir um fenômeno abstrato diretamente, o indivíduo precisa produzir algo concreto que possa ser experimentado pelo seu receptor: uma palavra, um texto escrito, uma melodia, um símbolo, etc. Mas o conteúdo que o emissor deseja comunicar – o fenômeno abstrato – não está presente na coisa concreta que constitui a mensagem. Na melhor das hipóteses, o receptor da mensagem irá gerar uma abstração ou uma sensação semelhante àquela que iniciou o processo na mente do emissor. Mas é praticamente impossível que elas sejam iguais porque as causas que produziram cada uma delas é completamente diferente.

É claro que no caso da linguagem verbal escrita essa comunicação se dá de forma muito precisa, mas quando adentramos no universo das artes, mesmo a poesia (que é verbal), a comunicação torna-se mais vaga. No caso da música, é extremamente vaga.

Pode ser argumentado que mesmo sem ocorrer uma comunicação real, a música ainda é capaz de produzir no ouvinte uma impressão daquilo que o compositor quer transmitir. Assim, não está totalmente errado dizer que o propósito da música é a comunicação dessa impressão. De fato, não estaria completamente errado, mas do ponto de vista tanto do budismo quanto de Cage, esse tipo de abordagem é muito limitado quando consideramos a arte como uma ferramenta para auxiliar no processo de remoção das bases do egoísmo.

Nessa fase antes de mergulhar no budismo (1946-50), Cage estava interessado no misticismo e na filosofia estética hindus, especialmente em Sri Ramakrishna e no filósofo Ananda Coomaraswamy. É aí que encontramos sua principal obra para piano preparado: *Sonatas and Interludes*. Neste conjunto de 19 pequenas peças, Cage não tenta comunicar

³⁵ Experiências subjetivas como emoções e sensações são consideradas concretas pois são produzidas e pertencem a teia de relações causais, enquanto os fenômenos abstratos não possuem eficiência causal.

nada, mas apenas compor sem segundas intenções. O propósito é o que ele aprendeu com sua professora Gita Sarabhai: aquietar a mente, tranquilizar as emoções e encontrar alguma paz.

3.3 Acaso e indeterminação

Em meados de 1950, com a redescoberta do budismo e do *I Ching* através da participação em aulas e palestras do professor Daisetsu Suzuki, Cage parece ter encontrado o caminho que buscava. Ele se identificou profundamente com a explicação budista de que a origem da insatisfação é a crença na ilusão do ego e decidiu colocar os ensinamentos em prática. Mas, como citado anteriormente, ao invés de se sentar e meditar em zazen, ele decidiu transformar seu trabalho em uma prática semelhante à meditação.

Uma vez que o ego e a mente conceitual operam através do julgamento das experiências sensoriais e da subsequente produção de expectativas, uma prática necessária para reverter a ignorância é justamente o treinamento no não-engajamento nesses juízos de valor e no não-engajamento em expectativas. Ou seja, são criadas condições nas quais o indivíduo permanece aberto às experiências e ao desenrolar dos fenômenos sem se deixar levar por esses hábitos mentais.

Com isso em mente, ao receber de presente o *I Ching*, Cage percebeu que a utilização do acaso através do livro no processo composicional (e até nas escolhas de vida) seriam uma excelente oportunidade de colocar esses princípios em prática. A proposta era deixar o acaso produzir a música e cultivar uma atitude de abertura, aceitação, não-interferência e ausência de expectativas quanto ao resultado. Ele explica:

“Eu aceito, eu sempre aceitei tudo o que o *I Ching* me revelou... Eu nunca pensei em não aceitar! [...] se nós queremos usar o acaso, precisamos aceitar os resultados. Nós não temos o direito de usá-lo se estivermos determinados a criticar os resultados e buscar uma resposta melhor. Na verdade, o *I Ching* garante um destino muito triste para qualquer um que insista em obter uma boa resposta. Se estou insatisfeito depois de uma operação do acaso, se o resultado não me agrada, ao aceitá-lo eu pelo menos tenho a chance de me modificar, mudar a mim mesmo. Mas se eu insisto em mudar o *I Ching*, aí ele muda ao invés de mim, e eu não ganho nada, não realizo nada!” (LARSON, 2012, p.182).³⁶

³⁶ “I do accept, I have always accepted everything the I Ching has revealed to me... I never thought of not accepting it! [...] if we want to use chance operations, then we must accept the results. We have no right to use it if we are determined to criticize the results and to seek a better answer. In fact, the I Ching promises a completely sad lot to anyone who insists on getting a good answer. If I am unhappy after a chance operation, if the result does not satisfy me, by accepting it I at least have the chance to modify myself, to change myself. But

É difícil encontrar textos e entrevistas que indiquem uma motivação puramente musical para a adoção do acaso em seu processo de composição. Parece muito plausível afirmar que Cage não jogava o *I Ching* simplesmente por uma curiosidade quanto ao resultado musical que seria produzido, ou para criar algo novo que revolucionasse a linguagem musical de então quebrando com os paradigmas tradicionais, e muito menos um simples “vale tudo”. Parece-nos que seu objetivo não era diferente do objetivo do monge que se senta para meditar.

A “ausência de expectativas” (*apranihita*) é uma das “três portas da liberação” pelas quais o praticante pode reconhecer a natureza vazia de si e das coisas, pois seu oposto, o engajamento em esperança e medo, são formas de auto-preservação – formas de solidificar e perpetuar a ilusão do ego e assim perpetuar a experiência da insatisfação. O terceiro patriarca do Zen, Sengcan (séc. VI) escreveu o seguinte³⁷:

“Estabelecer o que você gosta contra aquilo que não gosta:
Essa é a doença da mente.
Quando o significado profundo [do Caminho] não é compreendido
A paz mental é perturbada à toa.” (SUZUKI, 1994, p.76)³⁸

É com isso em mente e com esses métodos que ele cria a *Music of Changes* cujo próprio título é derivado do *I Ching* (“o livro sagrado das mutações”). Mas ele continuou utilizando o acaso de diferentes formas e expandindo o conceito cada vez mais. Segundo o Dharma, com uma prática autêntica o indivíduo consegue progredir do primeiro nível, o da *experiência*, para o segundo, a percepção da *vaziez*. Trungpa Rinpoche diz que esse nível é a percepção de que os fenômenos que aparecem para nossos sentidos e o espaço vazio não são coisas distintas (TRUNGPA, 2008). Em outras palavras, os fenômenos materiais e mentais são todos insubstanciais: aparecem para a consciência mas não possuem realidade objetiva. São os conceitos e a ignorância não-conceitual (o hábito sutil da dualidade) que reificam nossas percepções e sobrepõe uma substancialidade e autonomia nas coisas quando na verdade não há nenhuma.

if I insist on changing the I Ching, then it changes rather than I, and I have gained nothing, accomplished nothing!” (LARSON, 2012, p.182)

³⁷ De seu famoso texto *Xinxin Ming*. Existem dezenas de traduções para o inglês, mas escolhi aqui a de D.T. Suzuki, pois há uma enorme chance de Cage ter lido essa versão.

³⁸ To set up what you like against what you dislike – / This is the disease of the mind: / When the deep meaning [of the Way] is not understood / Peace of mind is disturbed to no purpose. (SUZUKI, 1994, p.76)

Um dos argumentos utilizados pelos mestres budistas para demonstrar essa insubstancialidade foi chamado de “nem um, nem muitos³⁹”. A premissa é que para algo possuir uma existência substancial é necessário que exista como uma *unidade* ou como *multiplicidade*. Não há terceira opção. A multiplicidade é facilmente refutada pois ela não é fundamental e pode ser reduzida a outros elementos mais fundamentais (supostamente unitários). Quando se diz “um copo”, a unidade do copo é fabricada pela mente, não existe no objeto, pois o objeto em si é um conjunto de bilhões de átomos. No entanto, esses átomos também não são unitários. Cada átomo é composto por um determinado número de prótons, nêutrons e elétrons. Mas ainda é possível ir além. Cada próton e nêutron é composto por três quarks que se mantêm unidos por glúons, chegando então nas chamadas partículas fundamentais. Essas partículas não são formadas por outras partículas, porém, de acordo com a teoria quântica de campos, a mais aceita atualmente para descrever a natureza das partículas, elas são descritas como *ondas* que se formam em determinados campos quânticos (o campo dos elétrons, o campo dos quarks, etc.). Partículas, portanto, não são substâncias, elas são ondas que ocorrem em um campo que, em si, também não possui substância⁴⁰. Concluindo, não é possível identificar uma partícula como algo que possui uma existência unitária, permanente ou autônoma. Assim, todo o mundo material é insubstancial. Cage expressa esse entendimento relacionando-o diretamente com sua arte na palestra *Lecture on Something* (1951):

“Estamos na presença não de uma obra de arte que é uma coisa, mas sim de uma ação que é, implicitamente, nada. Nada foi dito. Nada é comunicado. E não há uso de símbolos ou de referências intelectuais. Nada na vida requer um símbolo uma vez que [tudo] já é claramente o que é: uma manifestação visível do nada invisível.” (CAGE, 1961, p.136).⁴¹

A não-comunicação ganha um sentido mais profundo quando Cage passa a entendê-la do ponto de vista da vaziez. Ele não está criando um objeto para transmitir uma mensagem, mas um processo, uma situação na qual ele, os intérpretes e o público têm a oportunidade de superar a ignorância. “Todo algo é um eco do nada” diz ele no mesmo texto. E no famoso

³⁹ A escola Madhyamaka utiliza 5 argumentos principais para demonstrar a ausência de identidade de todas as coisas, este é um dos cinco.

⁴⁰ Outra maneira de investigarmos a insubstancialidade da matéria é através dos estados quânticos de sobreposição. No experimento do *interferômetro de Mach-Zehnder*, por exemplo, não é possível determinar se a partícula (quando em sobreposição) possui alguma existência concreta. (CASSINELLO; GÓMEZ, 2012)

⁴¹ We are in the presence not of a work of art which is a thing but of an action which is implicitly nothing. Nothing has been said. Nothing is communicated. And there is no use of symbols or intellectual references. No thing in life requires a symbol since it is clearly what it is: a visible manifestation of an invisible nothing. (CAGE, 1961, p.136).

Sutra do Coração, o Buddha diz: “Forma é vazio, essa vaziez é forma.” (DOKHAMPA, 2013, p.31). Esse ensinamento central do Buddha é o coração do que é chamado de *sabedoria*, e Cage parece ter compreendido esses princípios. Nunca seremos capazes de dizer se o entendimento de Cage se limitava ao intelecto ou se ele de fato integrou isso em sua própria experiência, mas em qualquer um dos casos, esse ensinamento influenciou diretamente seu pensamento composicional, tanto como a base de sua composição quanto como seu objetivo.

Antes de conhecer o Dharma, Cage criticava compositores como Beethoven pois ele achava que esses compositores criavam músicas muito centradas na tentativa de “dizer algo ao ouvinte”, mas depois de integrar esses ensinamentos sua atitude mudou. Lemos no *Lecture on Nothing* a seguinte consideração:

“Eu começo a escutar os sons antigos – aqueles que eu achava desgastados, desgastados pela intelectualização – começo a ouvir esses antigos sons como se eles não estivessem desgastados. É óbvio que eles não estão desgastados. Eles são tão audíveis quanto os sons novos. O pensamento os desgastou. E se nós pararmos de pensar sobre eles, subitamente eles são frescos e novos.” (CAGE, 1961, p.117).⁴²

Cage está dizendo essencialmente a mesma coisa que Dharmakīrti (como citado no capítulo anterior): a conceitualização polui a percepção das coisas. A música aleatória não tem começo, meio, fim, nem significado. Ela simplesmente ocorre sem deixar rastros conceituais. No texto *Experimental Music: Doctrine* ele reitera o mesmo ponto, demonstrando como a intelectualização da música, a busca por um significado, etc. fazem com que o indivíduo torne-se surdo. Ele não está mais ouvindo os sons mas está preso em seus pensamentos, julgamentos, expectativas e associações que surgiram na mente do ouvinte durante a escuta daqueles sons.

Assim, o emprego do acaso e da indeterminação são métodos para nos permitir quebrar os hábitos mentais que impedem a experiência da realidade como ela é. John Cage, Chögyam Trungpa, Dharmakīrti e todos os mestre budistas concordam que os conceitos e pensamentos poluem a percepção e quando nos fixamos a eles, servem de base para todo tipo de mentalidade danosa, desde o egoísmo e insatisfação internos até a atitudes e comportamentos que prejudicam aqueles à nossa volta. A música de Cage não é um exercício

⁴² “I begin to hear the old sounds – the ones I had thought worn out, worn out by intellectualization – I begin to hear the old sounds as though they are not worn out. Obviously they are not worn out. They are just as audible as the new sounds. Thinking had worn them out. And if one stops thinking about them, suddenly they are fresh and new.” (CAGE, 1961, p.117)

intelectual criativo, não é uma simples busca pelo novo, e muito menos uma forma de entretenimento, mas um espelho que reflete a mentalidade do ouvinte. Algo extremamente simples e neutro como 4'33" é capaz de produzir reações até mesmo agressivas. Mas o quê na peça em si poderia estar causando isso? A agressividade não vem da peça, mas daqueles que estão ouvindo. A obra apenas revela algo que já está na mente desses ouvintes. E dessa forma, nos dá uma oportunidade de auto-reflexão e auto-transformação.

“E qual é o propósito de se escrever música? Nós não estamos, é claro, lidando com propósitos, mas lidando com sons. Ou a resposta deveria ser um paradoxo: uma proposital ausência de propósito, ou uma brincadeira sem propósito. Essa brincadeira, no entanto é uma afirmação da vida – não uma tentativa de trazer ordem a partir do caos nem de sugerir melhorias na criação, mas simplesmente uma maneira de acordar para a própria vida que estamos vivendo, que é tão excelente quando retiramos a mente e os desejos do caminho e a deixamos agir por conta própria.” (CAGE, 1961, p.12).⁴³

A ausência de propósito traz consigo a ausência de expectativas, a abertura total, que por sua vez, leva à apreciação total de nossos sentidos, e isso se contrapõe diretamente à ilusão do ego e suas tentativas constantes de auto-afirmação para si e para o resto do mundo. Assim, é possível compreender que desde o início do cominho composicional de Cage até sua consolidação na década de 1950, houve um aprofundamento no mesmo ponto: a busca pela percepção das coisas como elas são.

3.4 Comentários adicionais

Apesar de termos tratado da filosofia budista com certa ênfase na ideia de *vaziez* (*śūnyatā*), também traduzida como *vacuidade*, que permeia todo o trabalho de Cage pós-1950, outro aspecto essencial do budismo cuja ausência de menção neste trabalho seria lamentável – na verdade o aspecto mais importante para aqueles que praticam o *Mahāyāna*⁴⁴ – é a intenção de liberar todos os seres do sofrimento e da insatisfação. O *bodhisattva* deseja alcançar a iluminação (*bodhi*) não apenas para si, mas para que ele se torne capaz de ajudar todos os seres a chegar no mesmo estado. Com a realização da ausência de ego, segundo o Buddha, a mente passa a expressar sem nenhum impedimento sua qualidade natural de compaixão

⁴³ “And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of a paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however is an affirmation of life--not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of the way and lets it act of its own accord.” (CAGE, 1961, p.12)

⁴⁴ Uma das duas grandes tradições budistas. Nesse grupo se encontram todas as escolas do Tibete, China, Japão e diversas outras. Após a invasão islâmica da Índia a partir do séc. XIII e da destruição dos principais centros budistas no norte do subcontinente, essa tradição perdeu muita força, restando apenas a outra, *Hīnayāna*, no sul.

incondicional e imparcial. E como não há mais ignorância (todas as coisas são compreendidas sem engano), o ser realizado é capaz de se dedicar totalmente, e com total eficácia, em ajudar os outros.

Isso é representado por uma série de imagens conhecidas no Zen como “os dez passos do boi” ou “as dez figuras do boiadeiro”, que surgiram na China do século XII. Elas ilustram as etapas do caminho espiritual e a décima e última figura apresenta o mestre plenamente iluminado interagindo no mundo como uma pessoa aparentemente comum. O poema que acompanha a última ilustração, escrito por Kuoan Shiyuan (séc.XII) diz:

“Ele entra no mercado descalço,
sujo de lama e poeira, seu adorno é um sorriso.
Sem precisar de nenhum poder místico
por onde passa as árvores secas florescem.” (SHIYUAN, 1994)

Em uma entrevista, Cage diz que uma das coisas que sempre o acompanhou na vida foram essas imagens do boiadeiro. Ele menciona especialmente essa última imagem em que o monge retorna para ajudar as pessoas na cidade (LARSON, 2012, p.376). Esse é o ideal do bodhisattva. E apesar de Cage não fazer muitas referências explícitas a essa intenção, se ele realmente se interessou pelo Dharma e resolveu aplicar os ensinamentos em sua própria vida, é pouco provável que ele tenha ignorado este que é o coração da prática.

Considerando tudo isso, nos deparamos com críticas dirigidas a Cage (e outros artistas experimentais) de que a arte que ele propunha estava, na verdade, afastando o público e não estava se comunicando com as pessoas comuns, não-estudiosas da música, etc., pois muitas vezes a música dele poderia ser até mesmo revoltante. E ainda mais, consciente desse ideal budista de ajudar todos os seres, qual o sentido de fazer músicas tão desconectadas com o que o público em geral aceita e está habituado a consumir?

Do ponto de vista do Dharma, no entanto, e especialmente da forma como Chögyam Trungpa explica, o artista simplesmente faz sua arte como parte de seu caminho espiritual e se isso for genuinamente o caso, a arte possuirá uma certa “energia revoltante” pois ela não se encaixa nos padrões habituais dualistas da ignorância e do ego nos quais a maioria de nós está preso. Segundo ele:

“Essa qualidade de ser revoltante, ou ousadia, é uma questão de ser destemido na sua celebração e seu senso de humor. Às vezes pode ser um pouco absurdo e teimoso, mas essa parece ser a excentricidade necessária dessa abordagem em particular. Novamente, enquanto não houver agressão nem uma perspectiva exibicionista, parece muito simples. Um senso de convicção traz destemor, ousadia e um senso de humor.” (TRUNGPA, 2008, p.92).⁴⁵

“Vamos encarar o mundo sem óculos-de-sol. [...] Isso é muito necessário. Vocês podem fazer tanto, não só para si mesmos mas para os outros. Vocês podem contribuir com tanta ajuda e serviço para as pessoas que estão sofrendo, que estão aprisionadas em todo tipo de problema. Vocês não estão mortos e não podem fingir que estão. Às vezes podem sentir vontade de se juntar ao mundo dos mortos para que ninguém incomode mais, mas não é tão simples assim.” (TRUNGPA, 2008, p.85).⁴⁶

Não temos como julgar o quanto a música de Cage alcançou estes resultados pois não são critérios objetivos que podem ser calculados quantitativamente. No entanto, quando procuramos relatos de artistas e pessoas que conviveram com o compositor (após 1950) e o citam como uma influência importante, a maioria descreve sua personalidade como alguém sempre muito alegre, descontraído, disposto a dedicar seu tempo e atenção a qualquer um que o solicitasse, e capaz de apresentar pontos de vista que mudariam a forma como a pessoa encara sua própria arte e até a vida. Diversos exemplos e relatos desse tipo podem ser encontrados em uma de suas biografias mais recentes, intitulada *Where The Heart Beats* (LARSON, 2012). Esse parece ser, segundo o Dharma, o tipo de inspiração que uma pessoa dedicada sinceramente em enfraquecer e dissolver a ilusão do ego é capaz de causar em outras pessoas, mesmo que não sejam muitas as que de fato recebem essa influência. Mas como, para o Buddha, tudo no mundo é uma rede de fenômenos interdependentes, uma influência aparentemente pequena se multiplica e se espalha por todos os lados.

Assim, apesar de serem baseadas em motivos compreensíveis, essas críticas parecem não compreender a profundidade do pensamento composicional de John Cage e o julgam apenas do ponto de vista convencional, sem analisar a fundo quais as intenções mais centrais e importantes para o próprio compositor.

⁴⁵ “Outrageousness is a question of being fearless in your celebration and your sense of humor. Sometimes it could be somewhat absurd and stubborn, but that seems to be the necessary eccentricity of this particular approach. Again, as long as it doesn’t contain aggression and an exhibitionistic outlook, it seems to be quite simple. A sense of conviction brings fearlessness, outrageousness and a sense of humor.” (TRUNGPA, 2008, p.92)

⁴⁶ “Let us face the world without sunglasses. [...] That is very much needed. You can do so much, not only for yourself but for others. You could contribute so much help and service to people who are suffering, who are trapped in all kinds of problems. You are not dead yet, and you can’t pretend to be dead. Sometimes you might feel you would like to join the dead world so nobody would bother you, but it’s not as simple as that.” (TRUNGPA, 2008, p.85)

O processo de auto-transformação que Cage buscava através do Dharma e de seu método composicional é, segundo o budismo, o único meio pelo qual uma sociedade pode se aproximar dos ideais universais de harmonia, tolerância, bem-estar, não-violência, etc., porque quando o ego é removido da equação, os interesses pessoais egoístas perdem sua importância, e quando isso ocorre, cada integrante do grupo está mais preocupado com o bem-estar e sucesso dos demais. Assim, todos os envolvidos nesse sistema interdependente (inclusive animais não-humanos), progridem juntos em direção ao objetivo comum que é uma vida livre de sofrimento e insatisfação. Se esse raciocínio estiver correto e se o legado de Cage estiver realmente de acordo com todos esses conceitos abordados até agora, então o impacto social de sua obra é sem dúvida muito positivo.

CONCLUSÃO

Quando alguém que possui algum conhecimento do Dharma lê textos do *Silence* como *Lecture On Something*, *Experimental Music: Doctrine* ou *Lecture On Nothing*, a relação entre eles e o budismo é claramente percebida. Mas com uma simples leitura desses textos, não é clara a extensão da importância do budismo para que Cage seja Cage. Portanto, apenas com um estudo que abranja sua biografia, seus escritos, entrevistas e obras podemos nos aproximar de uma conclusão sobre o assunto. Durante o processo desta pesquisa, as respostas foram se tornando cada vez mais claras.

John Cage não fazia distinção entre sua arte e sua vida. Em outras palavras, a arte nunca foi, para ele, uma forma de escapar às dificuldades da vida. No entanto, a arte por si só parece não oferecer tudo o que um indivíduo precisa para que sua vida seja uma experiência completa, plena, real. Por esse motivo Cage buscou o Dharma – uma fonte de conhecimento ancestral e de práticas testadas ao longo de milênios – para que ele pudesse transformar sua arte em um meio autêntico para viver. Nesse ponto, não é mais possível diferenciar a vida, a arte e o Dharma.

É importante ressaltar que quando usamos as palavras “budismo” ou “Dharma” não estamos nos referindo a um conjunto de doutrinas, formulações filosóficas ou costumes litúrgicos de um determinado grupo religioso, mas à experiência direta daqueles que dedicaram suas vidas à compreensão do que há de mais essencial na vida. E ao estudarmos a vida e obra de Cage, não parece exagerado propor que ele dedicou sua vida a essa meta, especialmente após ter se engajado com o Zen. E também podemos supor, a partir dos registros de pessoas que conviveram com ele, que ele foi capaz de integrar essa perspectiva em sua realidade. No entanto, se a mente dele havia se tornado tão clara e lúcida quanto a dos grandes mestres e mestras do presente e passado, em outras palavras, qual o grau de sua realização dos ensinamentos, nós nunca saberemos.

Além disso, é notável a semelhança entre o pensamento artístico de Cage e Trungpa que, com formações completamente distintas, culturas extremamente discrepantes e

experiências de vida nada similares, expressavam praticamente o mesmo ponto de vista sobre a arte e a vida. Isso só pode ocorrer com a existência de um terceiro fator que seja comum a ambos, e esse fator obviamente é o Dharma.

Em suma, parece claro que a tentativa de compreender este que foi um dos artistas mais importantes do século passado e que foi determinante para que a música se tornasse o que ela é hoje sem um conhecimento básico de suas motivações e objetivos levará a entendimentos apenas parciais ou errôneos, principalmente porque a obra de Cage é muito aberta, simples e pouco sistematizada, tornando possível todo tipo de interpretação pessoal.

Mas é também por essas características que sua obra torna-se, de certa forma, universal, no sentido de colocar em primeiro plano aquilo que é a única coisa que temos: nossa experiência presente, impermanente, vazia e aparente. Assim, não importa com qual linguagem, quais sons, qual arte ou qual cultura o indivíduo se identifica, o que importa é se a arte que está sendo produzida e absorvida nos leva para mais perto da realidade, da vida, da compreensão de que todos navegamos no mesmo barco, ou para longe dela, para o mundo das fantasias, do ego, e do abismo do individualismo. Essa arte, portanto, não é separada do Dharma (e não há qualquer necessidade de um “budismo” enquanto sistema religioso), e não é separada da vida. Quando perfeitamente integradas, as três tornam-se a mesma coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAAS, Jacquelynn. *Smile of The Buddha: eastern philosophy and western art from Monet to today*. Berkeley – EUA: University of California Press, 2005.
- CASSINELLO, Andrés; GÓMEZ, José Luis Sánchez. *O mistério quântico*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Connecticut – EUA: Wesleyan University Press, 1961.
- _____. *A Year From Monday: new lectures and writings*. Connecticut – EUA: Wesleyan University Press, 1967.
- _____. *A Composer's Confession*. [s.l.] [s.n.] 2015. Disponível em: <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html> Acesso em: 28 out. 2022.
- COLEMAN, James W. *The New Buddhism: the western transformation of an ancient tradition*. New York – EUA: Oxford University Press, 2001.
- CUMMINGS, Paul. *Oral History Interview with John Cage, 1974 May 2*. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1974.
- DALAI LAMA et al. *Science and Philosophy in The Indian Buddhist Classics*, vol. 1: the physical world. Boston – EUA: Wisdom, 2017.
- _____. *Science and Philosophy in The Indian Buddhist Classics*, vol. 2: the mind. Boston – EUA: Wisdom, 2020.
- DOKHAMPA, Gyalwa. *A lua no espelho: uma visão incomum do Prajna Paramita*. Teresópolis, RJ: Lúcida Letra, 2013.
- DORJE, Padma. *As três grandes ondas de distorção do budismo no ocidente*. [s.l.] [s.n.] 2015. Disponível em: <https://www.budavirtual.com.br/tres-grandes-ondas-de-distorcao-budismo-ocidente-1a-onda-distorcao-dos-filosofos/> Acesso em: 18 jun. 2022.
- GOLEMAN, Daniel; DAVIDSON, Richard J. *A ciência da meditação: como transformar o cérebro, a mente e o corpo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- HUANG PO. *The Zen Teaching of Huang Po: on the transmission of mind*. New York – EUA: Grove Press, 1958.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KOSTELANETZ, Richard. *John Cage: Writer*. New York – EUA: Limelight Editions, 1993.
- LARSON, Kay. *Where The Heart Beats: John Cage, zen buddhism and the inner life of artists*. New York – EUA: The Penguin Press, 2012.
- O'BRIEN, Barbara. *The Circle of The Way: a concise history of Zen from the Buddha to the modern world*. Boulder – EUA: Shambhala Publications, 2019.
- OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- PELZANG, Khenpo Ngawang. *A Guide to The Words of My Perfect Teacher*. Boulder – EUA: Shambhala Publications, 2004.
- RETALLACK, Joan. *Musicage: Cage muses on words, art and music*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1996.

- RINPOCHE, Chagdud Tulku. *Portões da prática budista*. 5. ed. ampliada e revisada. Três Coroas – Brasil: Makara. 2010.
- RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noises*. New York – EUA: Pendragon Press. 1986.
- SHIYUAN, Kuoan. The Ten Oxherding Pictures.[s.l.] [s.n.] Disponível em: <https://terebess.hu/english/Kuoan4.html> Acesso em: 3 nov. 2022.
- STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*. Reino Unido: Calder and Boyars, 1975.
- SUZUKI, D. T. *Manual of Zen Buddhism*. New York – EUA: Grove Press, 1994.
- TOMKINS, Calvin. *The Bride and The Bachelors*. New York – EUA: Penguin, 1968
- TRUNGPA, Chögyam. *True Perception: the path of dharma art*. Boulder – EUA: Shambhala Publications, 2008.
- _____. *The Teacup and The Skullcup: where zen and tantra meet*. Boulder – EUA: Shambhala Publications, 2007.
- TSERING, Geshe Tashi. *Buddhist Psychology: the foundations of buddhist thought*, volume 3. Boston – EUA: Wisdom Publications, 2006.

APÊNDICE 1:

A PERCEPÇÃO DISTORCIDA COMO CAUSA DO SOFRIMENTO, POR CHAGDUD TULKU RINPOCHE

“Para compreender como surge o sofrimento, pratique observar a sua mente. Comece simplesmente deixando-a relaxar. Sem pensar no passado nem no futuro, sem sentir esperança nem medo em relação a isto ou àquilo, deixe que ela repouse confortavelmente, aberta e natural. Nesse espaço da mente não há problemas, não há sofrimento. Então alguma coisa prende sua atenção - uma imagem, um som, um cheiro. Sua mente se subdivide em interno e externo, “eu” e “outro”, sujeito e objeto. Com a simples percepção, não há ainda nenhum problema, mas quando você se concentra no objeto, nota que é grande ou pequeno, branco ou preto, quadrado ou redondo e você faz um julgamento, por exemplo, se o objeto é bonito ou feio. Tendo feito esse julgamento, você reage a ele: decide se gosta ou não do objeto.

É neste momento que começa o problema, pois “gosto disto” conduz a “quero isto”. Igualmente, “não gosto disto” conduz a “não quero isto”. Se gostamos de alguma coisa, se a queremos e não podemos tê-la, nós sofremos. Se a queremos e a obtemos, mas depois a perdemos, sofremos. Se não queremos, mas não conseguimos mantê-la afastada, novamente sofremos. Nosso sofrimento parece ocorrer por causa do objeto do nosso desejo ou aversão, mas na realidade não é assim - ele ocorre porque a mente se divide na dualidade sujeito-objeto e fica envolvida com querer ou não querer algo.

Com frequência, pensamos que o único meio de criar a felicidade é tentando controlar as circunstâncias externas da nossa vida, tentando consertar o que nos parece errado ou nos livrar de tudo que é incômodo. Mas o verdadeiro problema encontra-se em nossa reação a essas circunstâncias. O que temos que mudar é a mente e a maneira como ela vivencia a realidade.” (RINPOCHE, 2010, p.19-20).

Nesse trecho, Chagdud Rinpoche explica claramente como o problema da insatisfação está conectado diretamente com a percepção da realidade, trazendo a necessidade de uma transformação do sujeito. A presente tese tenta demonstrar que é exatamente esse o objetivo de John Cage em seu trabalho com métodos composicionais alternativos, especialmente o acaso e a indeterminação.

APÊNDICE 2:

CHÖGYAM TRUNGPA E JOHN CAGE

Chögyam Trungpa nasceu no Tibete em 1939 antes da invasão chinesa e foi reconhecido como a reencarnação do décimo Trungpa Tulku. Foi treinado como monge durante anos, estudando e debatendo no monastério e praticando as meditações mais avançadas do budismo em retiro solitário nas cavernas. Ele obteve o título de khenpo (vagamente equivalente a um mestrado ocidental) e tornou-se o abade do monastério Surmang. Quando o exército chinês começou a atacar os tibetanos, prendendo, matando, destruindo templos e queimando bibliotecas, grande parte deles fugiu para a Índia e Trungpa Rinpoche estava em um desses grupos. Este grupo saiu com mais de 300 tibetanos mas apenas 11 chegaram vivos à Índia. Posteriormente Rinpoche ganhou uma bolsa de estudos em Oxford, onde aprendeu inglês e tornou-se fluente. Ele inclusive publicou livros de poesia em inglês posteriormente. Depois de Oxford, ele se mudou para os EUA em 1970 onde estabeleceu diversos centros de Dharma e conduziu diversos cursos e retiros. Em 1974 ele fundou o Naropa Institute (hoje Naropa University), uma universidade baseada nos princípios budistas com forte ênfase no ensino das artes. Na inauguração, foram convidados diversos artistas e pensadores para darem palestras e fazerem performances. John Cage foi um dos convidados. Lá ele apresentou a quarta parte de sua peça *Empty Words*, juntamente com projeções de desenhos de Thoreau (a peça é baseada nos diários do autor). A performance durou mais de duas horas e o público ficou enfurecido. Eles subiram no palco, vaiaram, tocaram seus instrumentos, etc. Cage manteve a performance imperturbavelmente até o final, e Chögyam Trungpa apenas observava. No dia seguinte, Rinpoche convidou Cage para fazer parte do corpo docente da universidade (LARSON, 2012, p.186-94).