

*“o silêncio não é acústico é uma mudança da mente, uma reviravolta. Devotei minha música a isso” (CAGE, John)*¹

Toda a obra de Cage possui uma pauta filosófica. Seu conceito de silêncio, não-determinação e não-intenção contra o gosto artístico, a filosofia Zen e a utilização do I Ching e do programa *Mesolist* para criar a partir do acaso são bases para a obra material de Cage tanto em música, como em performance e pintura. Seus escritos também não se separam da obra, são um só, estão “sinergizados”, para usar um neologismo de Buckminster Fuller, que une os conceitos de sinergia e energia. Para Fuller todos os sistemas da natureza estão energeticamente ligados e assim o é também para Cage.

Diferentemente de Cage, o grupo Chelipa Ferro é avesso a teorias. Para o grupo brasileiro, a arte contemporânea está cheia de artistas que se utilizam do conceito e que possuem obras que não se sustentam por si só.²

Observando a fala de Valério, na Introdução deste relatório, aliada à colocação do grupo Chelipa Ferro, podemos visualizar um modelo contemporâneo apoiado em regras conceituais. Por este ângulo, o modelo de artista citado acima pelo Chelipa Ferro nada tem de contemporâneo, nem de pós-modernos e atuam numa eterna nostalgia, não mais do moderno, mas do próprio pós-moderno de décadas anteriores. Talvez por isto, o grupo evite falar sobre sua obra.

Em outro ponto, Cage e o Chelipa se encontram. Ao tratar da arte como experiência libertadora colada à vida. Assim diz Cage: *“há muitos anos reparei que a música enquanto atividade separada do resto da vida não entra na minha mente; questões estritamente musicais não mais são questões sérias”*³. De modo que, neste encontro entre arte e vida Cage observa os ruídos cotidianos como música ou sons e esta escuta também será desenvolvida pelo Chelipa Ferro muitas décadas depois.

¹ CAGE: *Lecture on nothing* (1959). In *Silence*, p.164

² Chelipa Ferro, filme de Carlos Nader lançado pelo VideoBrasil em 2009

³ CAGE: *The future of music* (1974). In *Empty Words*, p.177.



Water Walk (1960)⁴, performance de John Cage que se utiliza de um piano preparado (com pregos e outros elementos em suas cordas) e vários objetos comuns contendo água; como panela de pressão, liquidificador, etc.



Copo d'água (2001), a obra copo d'água que está em primeiro plano é realizada com amplificador, oscilador de frequência, alto-falante e copo d'água.

⁴ www.youtube.com Baixado 9 de setembro de 2009

Cage em “*Water Walk*” confronta-se com uma tradição musical que se fez a partir de instrumentos tradicionais, como em *Water Music* de Haendel, incorporando a ação quase teatral ao ato musical possibilita que o grupo Chelipa Ferro realize, por exemplo, “*Copo d’água*”, obra acionada por um oscilador produzindo sons e, como eles evidenciam⁵, um desenho das ondas na superfície da água: representação gráfica das ondas.

A incorporação de elementos produtores de sons no cotidiano, como espremedor de laranja e máquina de lavar, serão largamente utilizados pelo grupo Chelipa Ferro como matéria plástica. Hoje, o grupo Chelipa Ferro tenta extrair o máximo de ruído da matéria, reproduzindo-os como objetos sonoros ou gravando-os e remixando produzindo novos sons.

Cage procurou por um tempo o silêncio, não o encontrou em parte alguma, já que numa câmara anecóica, sala para testes de ruídos eletrônicos construída para ser tão silenciosa quanto tecnologicamente possível, onde haveria de existir o silêncio, ele ouviu o som de seu próprio corpo. Concluindo não existir silêncio absoluto, seu silêncio tornou-se ausência de produção musical, passando a ser a escuta do barulho do mundo. Sobre esta experiência Cage relata: “Eu pensei honesta e ingenuamente, que existia de fato um silêncio”, “por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido de sons”⁶.

Já o Chelipa capta o barulho do mundo, modelá-o e produz suas obras, ou simplesmente põe a ver os barulhos cotidianamente observados, como em “*Só no sapatinho*” de 2003, obra em que motores são acoplados a cadeiras re-fazendo um barulho que se faz quando movemos uma cadeira sem levantá-la do chão.



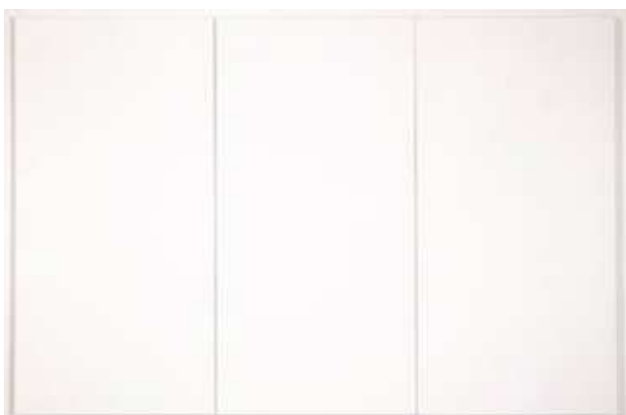
“*Só no sapatinho*”

⁵ Chelipa Ferro. Imprensa Oficial

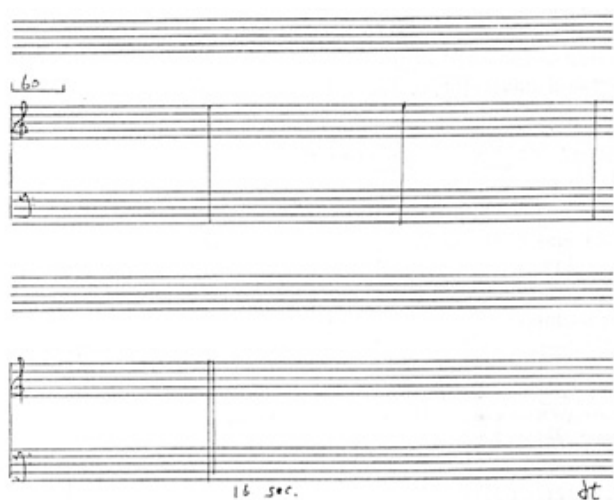
⁶ CAGE: Lecture on something (1959). In *Silence*, p.135

Contudo, embora em Cage os sons façam parte do corpo e de uma postura Zen que não enfatiza as causas e efeitos e sim um todo que a tudo move, o grupo brasileiro parece causar efeitos às coisas ou reproduzi-los ou inventá-los a partir de suas misturas. Eles não procuram um conceito anterior à obra, produzem a partir da experiência com a matéria. Preenchem o silêncio de Cage: – “O que queremos é o silêncio, mas o que o silêncio quer é que eu continue falando”⁷.

Neste preenchimento do silêncio, tanto Cage quanto o Chelpa Ferro trabalham entre diversos tipos de percepções: olfato, tato, visão, audição. John Cage em seu livro *Silence*, escreve o artigo *On Robert Rauschenberg, artist, and his work* em 1961 e suas primeiras palavras são: “Para quem possa interessar: as pinturas brancas vieram primeiro; meu silêncio veio depois”. Ele se referia às pinturas brancas de seu amigo Bob, apelido de Rauschenberg, que foram pintadas de branco e só. Para Rauschenberg, pintor americano, esta pintura não é de toda branca, sempre há uma poeirinha. Esta poeirinha fez existir a performance 4’33’’ de John Cage, 4 minutos e 33 segundos de poeiras sonoras.



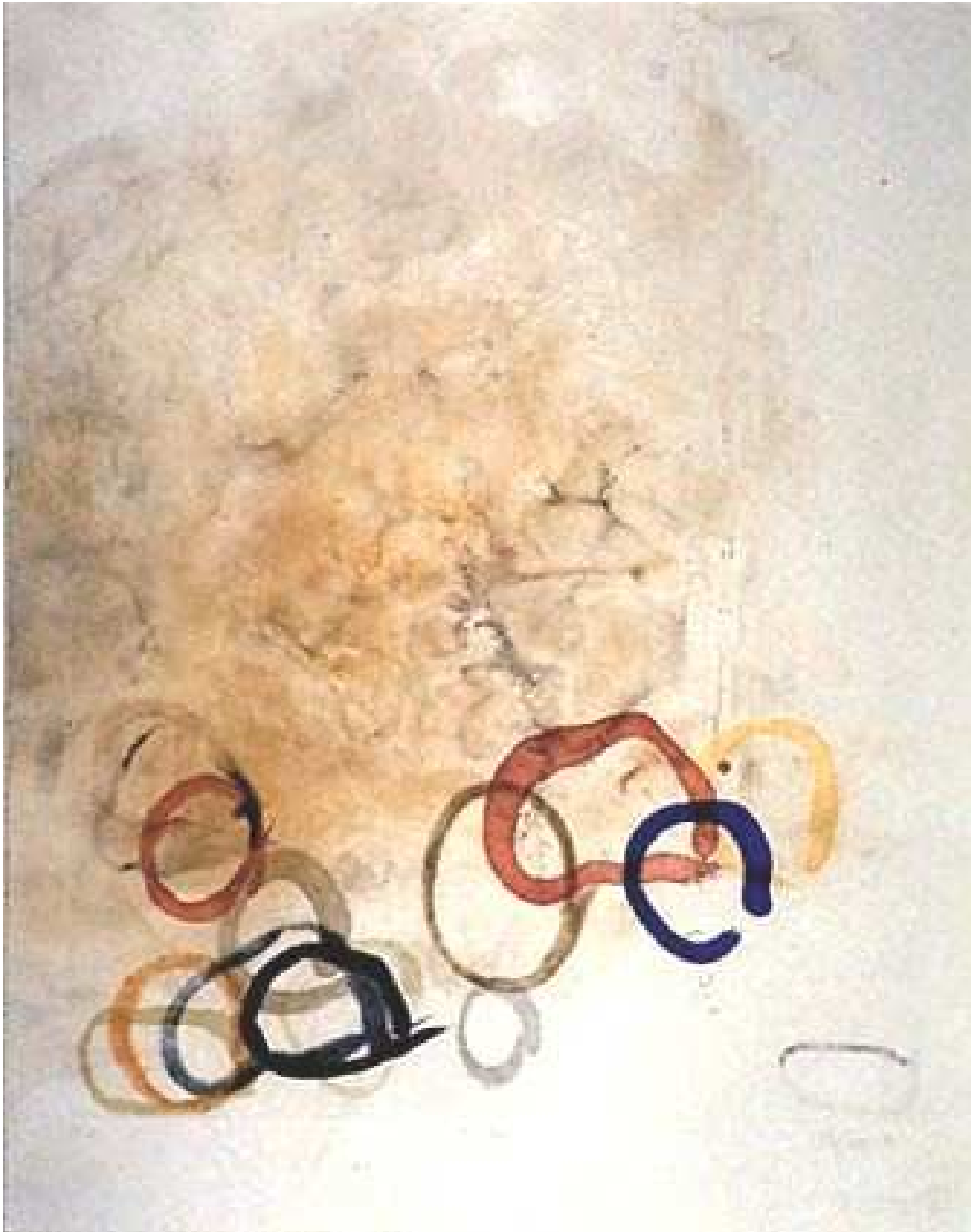
Rauschenberg, White painting (threepanel), 1951.



John Cage, 4’33’’, 1952.

⁷ Lecture on nothing (1959). In *Silence*, p.109.

Cage também era pintor, e em sua pintura está clara a influência Zen e um pensamento que transgride a técnica.



John Cage, *Stones*, 1989. Aquatint printed on smoked paper by Marcia Bartholme

Tanto em pintura como em performance Cage adentra o universo das artes visuais. Uma variante de *4'33''*, a peça *0'00''*, escrita em 1962, dedicada a Yoko Ono e Toshi Ichtyanagi, contém a seguinte indicação: “*Numa situação provida com a máxima amplificação (sem retorno [feedback]), performatizar uma ação disciplinada. Sem nenhuma interrupção./ Executar no todo ou em parte como obrigação para com outros./ Não devem duas performances estar na mesma ação, nem pode ser esta ação a performance de uma composição ‘musical’./ Não prestar atenção à situação*”

(eletrônica, musical, teatral). A primeira performance foi o escrever deste manuscrito (apenas o primeiro esboço).”⁸ Ela foi performatizada por Cage pela primeira vez em 5 de maio de 1965 no Rose Art Museum da Brandeis University. O compositor Alvin Lucien, que assistiu à peça, assim nos conta: “Cage começou a performatizar 0’00” antes que a audiência entrasse. Ele estava sentado em sua cadeira cheia de rangidos e amplificada, com um microfone de piloto de aeronáutica da Segunda Guerra Mundial enrolado em volta de sua garganta, escrevendo cartas numa máquina de escrever amplificada, e ocasionalmente bebendo goles d’água. Parte da intenção da peça é fazer algum trabalho que você faria de qualquer forma, e John escolheu responder algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque em sua máquina de escrever e gole d’água eram enormemente amplificados e transmitidos através de caixas de som espalhadas pelo museu.”⁹

0’00” é uma ação pura, uma performance Zen. Nela Cage consegue extinguir o ‘eu’ autor da ação ou obra de arte que tanto tentou em suas *chance operations*, músicas escritas através do jogo do acaso *I Ching*. Trabalhando a ação, Cage enfatiza o processo: “a diferença consiste no fato de que eu não mais trabalho orientado para um determinado fim, isto é, em acordo com uma economia”¹⁰. O tempo em 0’00” é um tempo nulo, suspenso, tempo de uma criação radical concentrada em uma única ação. Esta ação artística que Cage performatiza no Rose Art Museum é uma relação entre arte e vida, mas não é vida enquanto arte: “se eu quisesse “vida como arte” estaria me arriscando a cair no esteticismo, pois daria a impressão de que eu quereria direcionar para uma determinada concepção de vida. Parece-me que a música – pelo menos como eu a vejo – não nos obriga a nada. Ela pode modificar efetivamente nosso modo de perspectiva ao incitar a que vejamos tudo à nossa volta como arte. Mas esse não é o objetivo. Sons não têm objetivo! Eles são, e nada mais. Eles vivem. Música é a vida dos sons, essa participação dos sons na vida, o que pode se desenvolver, inesperadamente, em uma participação da vida nos sons. A música, por si só, não nos compromete com nada”¹¹.

Para Cage a relação com a arte deve ser passageira, deve ser encaminhada à vida e não estagnada como uma paixão ensurdecadora.

O grupo Chelpa Ferro retira da vida e do mundo sua matéria plástica, mas para as artes pouco faz sentido se é performance ou música, ou artes visuais. Enquanto Cage criou uma poética do silêncio, a poética do Chelpa pode ser a do barulho, e estas não são antagônicas, a diferença é que o Chelpa quer produzir mais ‘coisas artísticas’, querem continuar falando. Escutam para logo tocar o som escutado. Eles insistem, divertem-se em terem adquirido voz após 15 anos de trabalho. Tem a reponsabilidade de uma época que não é mais a pós-moderna caracterizada pela destruição e desmaterialização da obra de arte. Atuam em terrenos virtuais.

⁸ GENA, Peter/BRENT, Jonathan (eds.). A John Cage reader. New York: Peters, 1982

⁹ BORMANN: *Verschwiegene Stille: John Cage performative Ästhetik*, p.235

¹⁰ WOLFF: *Cues / Hinweise, Writings & Conversations*, p.96. Citado em BORMANN, Op. cit., p.230.

¹¹ CAGE/CHARLES: *Für die Vögel*, p.96.