

## O combate à perturbação estética por meio da convenção na indeterminação cageana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: SA8 - SUBÁREAS E INTERFACES DA MÚSICA: MUSICOTERAPIA,  
ESTÉTICA MUSICAL, MÍDIA, SEMIÓTICA

*Alexandre Remuzzi Ficagna*  
*Universidade Estadual de Londrina*  
*aficagna@uel.br*

*Daniel Gouvea Pizaia*  
*Universidade Estadual de Londrina (Colaborador externo)*  
*danielgouveapizaia@gmail.com*

**Resumo.** Este artigo tem como objetivo compreender a noção de *indeterminação*, conforme articulada nos enunciados de John Cage, pela via do conceito de *perturbação literária*, segundo Jacques Rancière. Por entendermos que a análise de Rancière sobre a literatura pode se estender a arte em geral, e por analisarmos a questão no debate musical, propomos a utilização do termo "perturbação estética" contextualizando-o a partir das inquietações introduzidas pelo regime estético. Posteriormente sintetizamos, com base nas proposições do autor, alguns mecanismos que tentaram conjurá-la. Entre esses, damos ênfase à noção de *convenção* decorrente das análises de Rancière sobre os atos de ficção de John Searle. Concluimos que esta ferramenta conceitual nos possibilita compreendermos de que modo Cage, a partir de uma retórica de aparente liberdade, estabelece uma distância regulada entre compositor, intérprete e ouvinte.

**Palavras-chave.** John Cage; indeterminação; convenção; perturbação literária; Jacques Rancière.

### Convention As Strategy Against The Aesthetic Disturbance In Cage's Indeterminacy

**Abstract.** The purpose of this article is to comprehend the notion of Indeterminacy, as found in John Cage's enunciations, through the concept of literary disturbance, according to Jacques Rancière. Understanding that Rancière's analysis about literature can be extended to art in general, and because our *corpus* is the debate at the musical field, the term "aesthetic disturbance" is proposed, understood as the disquietudes introduced into art by the aesthetic regime. Based on the author's propositions, we later synthesized some mechanisms that tried to conjure it. An emphasis is placed on Searle's analysis about the acts of fiction. In conclusion, this conceptual tool allows us to comprehend how Cage establishes a ruled distance between composer, performer and listener, despite the apparent freedom of his rhetoric.

**Keywords.** John Cage; indeterminacy; convention; literary disturbance, Jacques Rancière.

## 1) As estratégias de interdição à perturbação literária

No século XVIII a palavra literatura, segundo o filósofo e esteta Jacques Rancière, designava o saber dos letrados, “aquilo que permite apreciar as belas-letras” (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Neste período, certamente num recorte euro-ocidental, as artes (ou “belas-artes”, como chamadas na idade clássica) eram identificadas dentro de uma classificação dos modos de fazer, definindo assim as maneiras corretas de se fazer ou apreciar imitações bem realizadas (idem, 2009, p. 31), caracterizando o que Rancière chama de *regime poético* ou *representativo das artes*.<sup>1</sup> É típico deste regime as classificações, no interior de uma determinada arte, entre obras boas ou ruins, adequadas ou inadequadas, distinção de gêneros, hierarquização de temas, etc.

No século XIX a palavra literatura deixa de designar um saber para então designar seu objeto, tornando-se a atividade de quem escreve (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Esse deslizamento sutil e aparentemente apenas terminológico tem diversas consequências, principalmente se entendermos que neste momento temos a consolidação do *regime estético*. Segundo Moreno e Steingo, nesta passagem há um conflito entre as belas-artes e a ideia de arte, no singular:

... *arte no singular* - uma categoria da experiência e modo de ser únicos aos produtos artísticos que, paradoxalmente, pode apenas ser identificada negativamente, por meio da manifestação de uma lacuna intransponível entre efeito consciente e efeito inconsciente. (MORENO; STEINGO, 2012, p. 500 – grifo nosso)

A arte neste regime, desobrigada de regras específicas e hierarquias de temas e gêneros, desfaz as barreiras que distinguiam seus modos de fazer das outras maneiras de fazer, ligadas a ordem das ocupações sociais (RANCIÈRE, 2009, p. 34). No caso específico da literatura, a hipótese de Rancière é que a “questão” que ela coloca vem justamente perturbar “a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso”, desmanchando relações estáveis entre “nomes, ideias e coisas” e por consequência as “delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso.” (RANCIÈRE, 1995, p. 27), delimitações típicas do regime poético. Trata-se da *perturbação literária*, uma perturbação na linguagem que ocorre quando a literatura deixa de ser a respeito dos gêneros e artes poéticas e passa a ser “o ato

---

<sup>1</sup> Sobre a noção de regimes das artes em Rancière, cf: RANCIÈRE, 2009, p. 28-34.

indiferenciado de escrever” (ibidem, p. 26), comparável à “perturbação democrática”, quando somente a contingência igualitária reúne os corpos (ibidem, p. 28-29).<sup>2</sup>

Rancière aponta algumas consequências desta perturbação: a “reabertura perpétua da aventura da letra” (ibidem, p.35), ou seja, um texto cuja significação oscila pela ausência de um “corpo” que assegure seu sentido (seja o corpo de um pai/autor, seja o corpo da comunidade sensível); a impossibilidade de fixar as posições de enunciação através de uma convenção e assim conter esta “aventura da letra sem corpo” (ibidem, p.38); a inexistência de uma separação precisa e consistente entre um uso transitivo (pura comunicação) e um uso intransitivo (pura experiência estética) (ibidem, p. 42).

O que se percebe é que a perturbação literária afirma a indeterminação da experiência estética, consequência de uma literatura autônoma enquanto prática e experiência. Diante da inquietação provocada por esta perturbação, Rancière analisa alguns exemplos que tentaram conjurá-la, para assim “suspender a questão da verdade.” (ibidem, p. 29).

O primeiro deles tenta atribuir ao poema seu corpo de verdade. Para impedir a pretensão da poesia de virar sua própria filosofia, separando-as portanto, Hegel propõe fixar um “próprio” da idealidade poética, e o faz conceituando a objetividade épica: tal procedimento evitaria que a poesia se perdesse no infinito da auto reflexão sobre seu próprio ato, vagando indefinidamente sem um “corpo” que lhe dê consistência. Esse corpo, para Hegel, é o corpo da comunidade sensível, o “Livro do Povo”, que une a ideia cristã do verbo encarnado cristão com a ideia romântica do poema como expressão da alma de um povo (ibidem, p. 35). O exemplo paradigmático para Hegel é Homero, pois ao “se esconder” na epopeia, ele realiza a unidade entre a voz individual e a de uma comunidade ética, sendo ao mesmo o “pai” e o “filho” de suas epopeias (ibidem, p.31): o público que escuta e o aedo que canta pertencem a uma mesma totalidade (ibidem, p. 38), o que fecharia a circulação do sentido. Tem-se assim uma unidade indissociável entre os modos do ser, fazer e sentir, que se opõe às errâncias da “letra sem corpo” e às “novas e intermináveis aventuras do sentido”. (ibidem, p. 33).

Deixaremos o segundo exemplo para o final, pois é o que nos interessa mais aqui. O terceiro exemplo advém das tentativas de separar o uso transitivo ou comunicacional da

---

<sup>2</sup> Para Rancière, “a desigualdade só é possível, em última instância, pela igualdade”: aqueles que mandam precisam que aqueles que lhes obedecem compreendam a ordem e compreendam que é preciso obedecer; a política ocorre quando essa lógica igualitária desnaturaliza a lógica da dominação (RANCIÈRE, 1996, p. 31). Essa igualdade é a “igualdade de qualquer um com qualquer um, quer dizer, um última instância, a ausência de *arkhé*, a pura contingência de toda ordem social.” (ibidem, p. 30).



linguagem de um uso intransitivo, no qual a linguagem volta sobre si mesma. A necessidade dessa separação é encarnada por Mallarmé, que propõe a oposição entre o jornal (o texto de descarte, puro instrumento de circulação) e o poema (o texto voltado à experiência estética, “o verso, no sentido forte da palavra ... o estado medido da língua”) (ibidem, p. 42). Mallarmé busca assim uma escrita pura, que seria um modo próprio à linguagem literária, neutro, que aboliria a perturbação da literatura ao torná-la sua própria filosofia (ibidem, p. 44), num processo de absolutização, voltando-se sobre si mesma. Aparentemente o contra-exemplo desta “utopia” da separação dos discursos está algumas páginas antes no texto de Rancière, quando menciona a *Vie de Fibel*, de Jean Paul, no qual a personagem organiza sua história mesmo valendo-se da folha impressa precária, pronta para voltar a ser embrulho de peixe (ibidem, p. 34).

O segundo exemplo é localizado por Rancière nas análises de John Searle sobre os atos de ficção. Para Searle, não há uma propriedade interna ao texto que o torne literário, e sim, um julgamento exterior: caberia ao leitor decidir se uma determinada obra é ou não literatura (ibidem, p. 36). Porém, não se trata de um julgamento arbitrário, pois mesmo que Searle ignore os indícios materiais do texto,<sup>3</sup> ele aposta na regulação pela convenção. Para ele:

é a convenção que funciona entre o escritor e o leitor. O enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é – nem realidade, nem mentira – porque o escritor e o leitor juntos combinam suspender as regras normais da asserção. (ibidem, p. 37).

Mas Searle tem diante de si um problema: como fixar o modo como a mensagem deve ser enunciada e o modo como deve ser recebida?

A desgraça é precisamente que esta condição necessária e suficiente é impossível de se encontrar. O “próprio” da literatura é a ausência de regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe. É isto o que significa a aventura da letra sem corpo e que é ainda conjurado pela legislação filosófica do poema. (ibidem, p. 37- 38).

Searle propõe a resolução do problema pela regulação dos papéis num jogo estabelecido pelo próprio texto. O texto teatral, que Platão denunciava como engano, será visto por Searle como exemplo de “convencionalidade ficcional bem regulada.” (ibidem, p.38).

---

<sup>3</sup> Rancière analisa um fragmento de Iris Murdoch, utilizado por Searle como exemplo de convenção (RANCIÈRE, 1995, p. 37). Para Rancière, o fragmento está saturado de recursos típicos da escrita ficcional e literária e Searle aparentemente recusa-se a ver esta materialidade em prol do seu argumento.

Enquanto Hegel busca reunir autor, texto e destinatário numa mesma instância, Searle busca separá-los, colocando-os a uma “distância regulada”, fixando lugares, papéis e funções. No fundo, argumenta Rancière, há somente o desejo de se livrar da perturbação literária (ibidem, p. 37).

Em nosso entendimento, a análise de Rancière pode ser estendida às outras manifestações artísticas por dois motivos: 1) não há, no regime estético, uma delimitação clara entre as modalidades artísticas (como havia no regime que regulava as “belas-artes”);<sup>4</sup> 2) as estratégias de interdição à perturbação literária nos parecem semelhantes às estratégias de controle do sentido observáveis também no campo musical. Por estes motivos, quando estivermos nos referindo à perturbação para além dos domínios da literatura, adotaremos a expressão “perturbação estética”.

### 1.1) A indeterminação de John Cage como estratégia de interdição à perturbação estética

No esforço de evitar a perturbação literária, as análises de Searle sobre os atos de ficção pressupõem a convenção como mecanismo regulador dos papéis, dos lugares e das posições dos indivíduos integrantes de um campo discursivo. Tal mecanismo garantiria assim uma relação de continuidade entre a mensagem do enunciador e o sujeito que a recebe. No campo musical podemos encontrar tal convenção na maneira que a noção de indeterminação é articulada nos enunciados e obras de John Cage. O discurso sobre indeterminação nesse contexto é sustentado por uma aparente negociação social proposta por Cage entre compositor e intérprete:

As obras-primas da música ocidental exemplificam monarquias e ditaduras. Compositor e maestro: rei e primeiro-ministro. Ao fazer situações musicais que são analogias a circunstâncias sociais desejáveis que ainda não temos, fazemos música sugestiva e relevante para as questões sérias que a humanidade enfrenta (CAGE, 1981, p. 183).

Como será argumentado ao longo da comunicação, pensamos que o modo como a figura do intérprete é posicionada na poética do autor evidencia não uma aceitação da indeterminação da experiência estética, mas uma tentativa sistemática de conjuração à

---

<sup>4</sup> Trata-se do *regime poético ou representativo* das artes (cf.: nota 1). Rancière questiona a ideia de que as artes possam ser delimitadas por propriedades intrínsecas ou por seu suporte: sobre este tema (e a sobre a questão da indeterminação do efeito dos produtos artísticos), cf.: RANCIÈRE, 2012.

perturbação estética, tentativa que se apropria de um mecanismo semelhante àquele estabelecido por Searle: uma distância regulada entre compositor, intérprete e ouvinte.

## 2) Performance e indeterminação em John Cage

A ideia de indeterminação é elaborada em dois argumentos desenvolvidos nos textos de Cage (1973, 1981): a) a utilização de elementos e parâmetros pouco detalhados em projetos composicionais e b) a relação do termo com a noção de ‘experimental’. Nas palestras realizadas na universidade de Darmstadt, Cage exemplifica a noção de indeterminação por meio de obras da tradição da música de concerto europeia caracterizadas por elementos não definidos objetivamente no âmbito notacional. O pouco detalhamento do código partitural é utilizado como mecanismo central para o compositor argumentar a respeito do espaço de decisão do intérprete sobre o desfecho sonoro. A peça A arte da fuga de Bach trata-se de um exemplo paradigmático: enquanto as alturas e durações seriam parâmetros determinados anteriormente à performance, os timbres e dinâmicas seriam legados à escolha do intérprete (CAGE, 1973, p. 35). Por outro lado, a noção de ‘experimental’ é proposta como mecanismo para a elaboração de uma nova poética composicional, pautada na premissa de desistência do compositor em relação ao controle dos sons: “descobrir meios para deixar os sons serem eles próprios, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos” (CAGE, 1973, p. 10). O termo experimental mostra assim uma suposta renúncia de prerrogativa autoral ou um certo abandono no controle sobre o material sonoro: pressupõe um ato composicional cujo resultado não poderia ser julgado por sucesso ou fracasso ou uma ação cujo desfecho sonoro seja desconhecido (CAGE, 1973, p. 13).

Verificamos nos enunciados cageanos uma aparente recusa do compositor a qualquer tipo de expectativa em relação ao resultado sonoro, legando aos intérpretes e aos ouvintes um papel central na definição de sentido da experiência artística. Tal premissa se mantém como linha argumentativa no debate acadêmico sobre as noções de experimental e indeterminação durante a década de 1970, como podemos verificar no texto de Michael Nyman (1981). Neste o autor propõe um panorama histórico de tendências composicionais da segunda metade do século XX situadas em meio a uma dicotomia entre ‘estética experimental americana’ e ‘música de vanguarda europeia’. Central para a sustentação da hipótese de Nyman era a noção de que as obras dos compositores estadunidenses (incluindo as de Cage) apontariam para um protagonismo performático de maior evidência:



A música experimental, portanto, envolve o intérprete em muitos estágios antes, acima e além daqueles em que ele atua em algumas formas de música ocidental. Envolve a sua inteligência, a sua iniciativa, as suas opiniões e preconceitos, a sua experiência, o seu gosto e a sua sensibilidade de uma forma que nenhuma outra forma de música o faz, e a sua contribuição para a colaboração musical que o compositor inicia é obviamente indispensável (NYMAN, 1981, p. 14).

Pensamos que os enunciados de Cage vinculados ao termo indeterminação, ao buscar estabelecer uma conduta composicional, performática e auditiva adequada em relação à suas poéticas, entram em relutância com o suposto envolvimento do intérprete enunciado por Nyman. Tal conduta é verificável por uma diretriz ética específica elaborada pelo autor: “a liberdade que proponho não é dada para permitir qualquer coisa que se queira fazer, trata-se de um convite para que as pessoas se libertem de seus gostos e desgostos pessoais e se disciplinem” (KOSTELANETZ, 2003, p. 108). Tal diretriz cageana pode ser melhor situada por meio de estratégias utilizadas que apontam expectativas específicas para as ações performáticas e os resultados sonoros relacionados às suas obras.

Pritchett (1996) busca compreender a diferença a respeito das noções de *indeterminação* e *acaso* em Cage, a partir do modo como o compositor diferenciava os dois termos. O termo *acaso* diz respeito ao uso de procedimentos de sorteio no ato composicional (por exemplo o uso do I-Ching), utilizado como mecanismo para selecionar elementos posteriormente anotados na partitura com objetivo de criar uma obra ‘completamente fixada’ (PRITCHETT, 1996, p. 108). Por outro lado, a ideia de *indeterminação* se refere à seção de liberdade oferecida ao performer na realização de determinadas peças. A consequência dessa diferença é analisada no artigo de Fiel da Costa (2017). Enquanto a *indeterminação* pressupunha uma espécie de ênfase na liberdade criativa do performer, a noção de *acaso* focaria na realização precisa da partitura, tendo como consequência uma série de dificuldades técnicas de execução, uma vez que: “Ao decidir a disposição de itens do texto a partir de operações de acaso, era comum que surgissem situações não-idiomáticas e/ou tecnicamente inexecutáveis” (FIEL DA COSTA, 2017, p. 10). Nas peças de caráter aberto cageanas, a operação de *acaso* inicial pressupunha que o intérprete deveria vincular o resultado a itens específicos, como *clusters* e sons de rádio: “em outras palavras, trata-se de uma máquina cageana, espécie de algoritmo capaz de produzir resultados sonoros sempre satisfatórios segundo um projeto composicional (...)” (FIEL DA COSTA, 2017, p. 12).

Se por um lado tal poética aponta a expectativa de resultados sonoros específicos, os conflitos do compositor em relação aos instrumentistas que executaram suas obras evidenciam a disposição dos papéis no âmbito da indeterminação, oferecendo subsídios para compreendermos tal prática discursiva como exemplo relevante das estratégias de combate à perturbação literária apontada por Rancière.

## **2.1) Moorman e Tudor: a regulação dos papéis na indeterminação**

Benjamin Piekut (2011) examina o caso da celista Charlotte Moorman que executou diversas vezes ao longo de sua carreira a peça 26 '1.1499" de Cage. Trata-se de uma proposta desenvolvida junto com o pianista David Tudor entre 1953 e 1955 que fazia parte do projeto *The Ten Thousand Things* (As Dez Mil Coisas). As composições decorrentes do projeto se situavam entre peças com uso de procedimentos aleatórios e processos de indeterminação, na qual a notação propicia uma certa abertura para as escolhas do performer (PIEKUT, 2011, p. 147). O ideal da proposta, segundo Piekut, seria estimular os instrumentistas a tensionar seus hábitos de treinamento convencionais e problematizar as normas e gestos interiorizados no processo de formação: “a obra libertaria Moorman dos hábitos de treinamento musical e permitiria que os sons fossem eles próprios sem interferência da cultura ou personalidade individual” (PIEKUT, 2011, p. 149).

Piekut argumenta uma diferença inicial entre o modo como Cage idealizou a execução da 26 '1.1499" e o objetivo de Moorman ao se apropriar da proposta: enquanto Cage focava na ideia de acaso ou de uma performance hipoteticamente autônoma da mediação do intérprete, Moorman recorreu a peça apenas com a finalidade de reconstruir uma relação com o instrumento que se afastasse das memórias gestuais e corporais advindas do repertório de sua formação (PIEKUT, 2011, p. 149). A celista não se preocupou com uma realização precisa da partitura, conforme sugerida pela noção de acaso, e nem com uma execução rigorosa do pulso, adicionando diversos elementos e trechos de textos recitados simultaneamente às execuções da peça. As performances de Moorman da 26 '1.1499" se alteraram de forma bastante considerável ao longo de sua carreira. A análise de Piekut examina uma série de documentos históricos que apontam indícios do modo como se deram tais transformações. A celista adicionou diversos recortes de textos na parte de trás de sua notação que eram recitados durante as performances. Os temas encontrados nas colagens faziam alusões a questões sociais que variavam entre temáticas amplas como corrupção, política, moralidade e temas mais específicos como roupas



íntimas, aborto, contracepção, assassinato e estupro. A celista também gravou alguns sons para serem utilizados, que remetiam a diversas paisagens sonoras: sons urbanos (buzinas, freios de carro, bipes de telefone), sons de animais (gatos no cio, sons de pássaros, de macacos) e sons de vozes de pessoas (soluços, risos, orgasmos) (PIEKUT, 2011, p. 154-155). A utilização de colagens e sons na proposta performática de Moorman entraria em divergência com as expectativas de Cage: “O compositor geralmente preferia sons que fossem naturais ou articulados com uma noção de natureza como uma entidade sonora que poderia ser descoberta, em vez de criada, pela ação humana” (PIEKUT, 2011, p. 153). As críticas às execuções de Moorman, embora implícitas, tornaram-se cada vez mais recorrentes nos comentários cageanos:

De acordo com um boato muito viajado nos círculos musicais experimentais, Cage nunca gostou da versão de Moorman de *26'1.1499''* para um instrumentista de cordas. As evidências são escassas, mas devastadoramente diretas. O contrabaixista Bertram Turetzky escreveu a Cage em 1967 a fim de perguntar se sua peça *59 ½* havia sido gravada (...). Cage respondeu: “Não foi gravada. Você consideraria tocar essa grande obra? Aquela que Charlotte Moorman tem assassinado o tempo todo? (...). Eu viajaria muito para ouvir uma apresentação adequada”. (PIEKUT, 2011, p. 149).

Em oposição à Moorman, a figura do pianista David Tudor é frequentemente tomada como exemplo paradigmático para a execução das obras de Cage. Tudor assumia uma conduta rigorosamente disciplinada nas preparações das peças, principalmente no que diz respeito a uma execução precisa do pulso. Segundo Pritchett (2004, p. 12), os métodos rigorosos de Tudor impactaram a escolha de Cage em registrar suas peças a partir de uma marcação metronômica, como é o caso de *Music of Changes*. Nessa obra específica, o pianista atuou diretamente como consultor, influenciando Cage a alterar alguns aspectos da notação com fins performáticos. As execuções de Tudor tornaram-se assim uma referência padrão das noções de acaso e indeterminação: “Dar liberdade ao intérprete individual me interessa cada vez mais. (...) Dada a indivíduos como David Tudor, claro, gera resultados que são extraordinariamente belos” (KOSTELANETZ, 2003, p. 72).

As decisões performáticas de David Tudor nos permitem compreender quais seriam as condutas éticas adequadas por parte dos intérpretes que se relacionassem com as propostas cageanas. Em comparação ao pianista, a figura de Moorman mostra-se interessante por nos apontar os limites da indeterminação e ilustrar de que modo um discurso de aparente liberdade se mostra, no final, como estratégia de controle minuciosa para ações performáticas.

## Considerações finais

Se a *perturbação literária* é definida por Rancière como produto artístico que escapa à intenção do sujeito de quem o produziu, ou mesmo, como instância caracterizada pela indeterminação do efeito do objeto sobre o espectador, entende-se que ela pode ser aplicada para além do campo da literatura, como consequência das características do regime estético. Pensada de modo mais amplo, como “perturbação estética”, vê-se que a performance na poética cageana se apresenta como mecanismo que evita sistematicamente tal perturbação. A tentativa de evitá-la é comparável à convenção de Searle: aposta-se na relação convencional entre escritor e leitor, sendo que tal contrato fixa a cada indivíduo uma posição no campo discursivo, mantendo entre ambos uma distância regulada a fim de garantir a continuidade de sentido do objeto artístico entre aquele que o produziu e aquele que o recebeu. Esta mesma estratégia pode ser encontrada nos enunciados e obras de Cage: poética que apresenta sistematicamente uma diretriz ético-normativa para os sujeitos receptores (performers e ouvintes) determinada por um projeto composicional. Uma conduta performática só seria considerada válida nas obras cageanas se caracterizada por uma suposta renúncia dos ‘gostos e desgostos pessoais’. Em termos de resultados empíricos, enquanto as performances disciplinares de Tudor são utilizadas como exemplos paradigmáticos, as divergentes decisões e escolhas de Moorman são tratadas como resultados a serem rejeitados.

Assim como Searle em relação ao leitor/espectador, Cage assume um discurso de liberdade em relação ao performer, que se fundamenta, desta vez, em uma crítica à hierarquia social da divisão de trabalho compositor-intérprete. Tal argumento implicaria uma suposta negociação das decisões performáticas da obra. Em ambos, a despeito desta posição aparentemente libertária, há uma tentativa de interditar a perturbação introduzida pelo regime estético por meio do reforço das convenções, de forma explícita (Searle) ou implícita (Cage). É importante ressaltar que em Cage não encontramos na escrita das peças vinculadas à indeterminação recursos notacionais que sugiram uma posição rígida de intérprete, ou seja, as propostas não apontam o estabelecimento desse papel por meio de uma conduta rigorosa de fidelidade ao código ou à intenção composicional. A estratégia utilizada é definida por um julgamento exterior do próprio compositor, externo à dimensão textual. Especialmente na indeterminação cageana, tal julgamento se evidencia no momento em que performers tensionam as expectativas composicionais, expectativas que definem um grupo de ações relativamente

disciplinares aos indivíduos que se propuseram a realizá-la. A despeito do que é proposto no discurso cageano, podemos considerar a indeterminação, no limite, como uma estratégia dissimulada de combate à perturbação estética, uma vez que reforça a convenção que regula os papéis entre compositor, intérprete e ouvinte.

## Referências

CAGE, John. *Silence: Lecture and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University press, 1973.

CAGE, John. *Empty words: Writings '73 – '78' by John Cage*. Middletown: Wesleyan University press, 1981.

FIEL DA COSTA, Valério. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 17, n. 1, pp.7-18, 2017.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE*. 2ª edição. New York: Routledge, 2003.

MORENO, Jairo; STEINGO, Gavin. Rancière's equal music. *Contemporary music review*. 31, 5-6. Publicação online, 2012. pp. 487-505. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/31/5-6?nav=tocList>>. Acesso em: 12 abr 2023.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2ª edição. Cambridge University Press, 1981.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996.

PRITCHETT, James. David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II. *Leonardo Music Journal*, v. 14, Composer inside Electronics: Music after David Tudor, p. 11-16, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. A literatura impensável. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. pp. 25-46.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed., 34, 2009 (2ª edição).

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012. pp.103-125.