

Medeiros, Caio Di Palma de Souza

## Silêncio e pantonalidade enquanto materialidade estética em John Cage

*Études romanes de Brno*. 2016, vol. 37, iss. 1, pp. 103-110

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2016-1-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135637>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Silêncio e pantonalidade enquanto materialidade estética em John Cage

### Silence and pantonality as an aesthetic materiality in John Cage

CAIO DI PALMA [caiopsmedeiros@yahoo.com.br]

Fundação para Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT), Universidade de Coimbra, Portugal

#### RESUMO:

A convocatória ao teórico musical John Cage (1912–1992) justifica-se, em primeiro plano, pelo seu trabalho de reformulação sobre a composição musical ordinária. A obra cageana é uma escritura sintetizada por tecnologias radiofônicas que entrelaça ruído urbano e escalas harmônicas. Na segunda linha, celebraremos a passagem das paisagens sonoras – habitação clássica do músico – para os territórios sonoros – espaço polifônico do *performer*. De fato, Cage incorpora a Pantonalidade como chave estética. Se a música, entre os séculos XVIII e XIX, foi executada com estruturas harmônicas e tonais, o esteta contemporâneo se propõe a trabalhar com todo o campo sonoro, incluindo o silêncio. Finalmente, Cage constrói uma re-territorialização com o espaço da cidade, de onde emergirá um novo sentido de pertencimento. Para o músico, tratou-se de revigorar o estar habitacional da modernidade. Tratou-se de persistir na afirmação de que há homem, e, portanto, ainda há *anima* no canto da lira tecnológica.

#### PALAVRAS-CHAVE:

John Cage; música; habitação poética; estética contemporânea; pantonalidade; Silêncio

#### ABSTRACT:

Music theorist John Cage (1912–1992)'s call to this paper is firstly justified by his work on reformulating the ordinary musical composition. Cagean production is summarized by radiophonic technologies which have the capacity of interweaving the urban noise and harmonic scales. Secondly, the transition of the sound landscapes soundscapes – the classic musicians' home – to the audible territories – the performer's polyphonic place – will be celebrated. Pantonality is truthfully incorporated as an aesthetic key by Cage. Whether music, along XVIII and XIX centuries, was executed with harmonic and tuneful structures, the contemporary aesthete proposal is to work with every possibility offered by the sound, including silence. Finally, Cage builds a city re-territorialisation, from where emerges a new belonging sense. According to the musician, it was a matter of gathering new strength to the modernity housing, and persisting on the assertive that there is man; therefore *anima* still exists within the technological lyre song.

#### KEYWORDS:

John Cage; music; poetic housing; contemporary aesthetics; pantonality; silence

RECEBIDO 2015–8–19; ACEITE 2016–1–30

The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.

(Cage 1973: 62)

A convocatória ao compositor e teórico musical norte-americano John Cage (1912–1992) se confirma precisa quando nos prolongamos no questionamento de Raymond Murray Schafer em *The Tuning of the World* (Schafer 1977) sobre as paisagens sonoras e o desencanto decorrente da homogeneização dos sons nas cidades modernas. A partir da experiência das maquinarias urbanas e de todo o panorama que configura a *con*-fusão ruidosa das cidades, o Cage visitado por essas páginas será aquele que, para além de ratificar a dissolução dos tons harmônicos, reconduzirá os seus restos como elemento matérico para uma concepção integralista de música moderna.

Na conferência “The Future of Music: Credo”, Cage sinaliza a emergência de sua estética do fragmento enquanto dura conciliação entre música e distintas sonografias urbanas. Nesse texto vemos a potencialização do ruído como uma espécie de *credo* litúrgico:

#### I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. (Cage 1973: 03)

Inegavelmente, cada instante de suas conferências parece visitado pelo vigor imagético do poético. Cage, de tempos em tempos, ratifica a emergência de seu *re-canto* enquanto legado da poesia: “As I look back, I realize that a concern with poetry was early with me” (Cage 1973: x). No entanto, mais do que catalizar a eclosão de imagens aforísticas, a convocação à *poiesis* entrelaça o próprio estatuto metaestético proposto pela hermenêutica de sua arte pantográfica: a potencialização de um câmbio paradigmático em música que intersecciona lírica poética e *tecnolira* contemporânea do fragmento sonoro.

O apreço de Cage pela poesia verifica-se, conforme o mesmo dirá, não por seu conteúdo ou por sua palatável ambiguidade (Cage 1973: x), mas por sua maestria em entrelaçar estruturas rítmicas, palavra e acordes musicais, desde a experiência da mnemotécnica pré-helênica. Para o músico, tanto a *poiesis* ateniense quanto os sutras e *shastras* indianos, são horizontes passados e futuros possíveis para se pensar um projeto transdialógico que hibridiza mídias, plataformas estéticas e grafias sonoras.

“A piece of string, a sunset, each acts” (Cage 1973: x), proferira Cage, no Black Mountain College em 1952, na ocasião de uma cena adscrita à *Juilliard Lecture* que interseccionava pinturas de Bob Rauschenberg, a dança de Merce Cunningham, películas, diapositivos, o virtuosismo pianístico de David Tudor, discos e poemas recitados de Charles Olson. A proclamação cageana sobre a serventia da corda finita e do sol menor, para além de inflamar uma bela imagem discursiva, sintetiza preciosos elementos de seu trabalho. Em primeiro plano, enfatiza a sua composição enquanto uma significação acústica tanto do material ordinário quanto do efêmero sublimante. Trata-se, em primeira linha, da escritura – ideal e material – de uma escuta sintetizada por tecnologias radiofônicas que entrelaçam ruídos, vozes, trajetos, sons harmônicos e graves :

Nevertheless, we must bring about a music which is like furniture – a music, that is, which will be part of the noises of the environment, will take them into consideration. I think of it as melodious, softening the noises of the knives and forks, not dominating them, not imposing itself. It would fill up those heavy silences that sometimes fall between friends dining together. (Cage 1973: 76)

Em segundo plano, conforme lemos em “The Future of Music: Credo”, o músico observa que a mediação de sintetizadores e computadores para a marcação, o recorte e a ordenação da estrutura sonora experimental num volume e forma específicos é crucial para o esteta contemporâneo. “With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of anyone of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination” (Cage 1973: 03). Conta-se, na gravidade da segunda linha, a aquisição de um território flexível de composição não mais harmônico-musical, mas acústico-paninstrumental. Para Cage, há um salto qualitativo entre a estrutura harmônico-musical e um território sonoro flexível e paninstrumental. Verificamos em seus ensaios, portanto, a celebração pela passagem das paisagens sonoras – habitação clássica do musicista – para os territórios sonoros – espaço de mediação estética do executor polifônico.

No terceiro plano, Cage, deveras influenciado por correntes filosóficas do Zen e do *I-Ching*, sinaliza no conceito de *a-tonalidade* (inspirado no conceito de *pantonalidade* - Schönberg) a fundação de sua composição. Concebe-se, por esse diálogo, uma contemporânea lógica musical enquanto desestruturação de paradigmas estéticos. Concebe-se, pela abertura dialógica da terceira linha, uma contemporânea lógica de construção musical enquanto desestruturação e re-fundação de paradigmas estéticos. Em “Forerunner of Modern Music”, o músico observa que a investigação harmônica e tonal na música foi um caminho sobretudo arquetipificado na Cultura Ocidental. Em outras palavras, o músico reconhece que a estrutura harmônica é uma relação vertical, artificial e irreal com os sons, cuja linha configurativa bloqueia a plena manifestação e execução da orquestra sonora inerente às coisas, às superfícies, à natureza (Cage 1973: 152).

Se a ‘música’ entre os séculos XVIII e XIX, conforme Cage dirá em “The Future of Music: Credo”, se encontrava, de certo modo, sacramentada pela execução de estruturas harmônicas e tonais, o esteta fonográfico da contemporaneidade convoca para si a organização de todo o campo sonoro. Aquele músico que instiga audiências para a problematização de operações estéticas, reconhece nos recentes caminhos abertos pela música de percussão e pela música experimental norte-americana a desobrigação com o nexos causal opositivo entre racional e irracional, princípio e fim, tonalidade e atonalidade, harmonia e ruído, som e silêncio:

Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance. It will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds. (Cage 1973: 4)

A estrutura dos sons é composta por quatro elementos basais: tom, timbre, altura e duração. Das quatro hastas estruturantes, somente a duração tem a ver tanto com o som quanto com o silêncio. A partir da problematização dessa lógica estrutural que desde os primórdios estéticos da Música ocidental desarticulou funcionalmente o silêncio (intervalo temporal entre os

sons), Cage ambiciona um projeto em que “The opposite and necessary coexistent of sound is silence” (Cage 1973: 63). Esteta e músico, Cage impõe-se um rigor experimental em relação às reflexões teóricas por si amadurecidas. Objetivando a coexistência estética entre som e silêncio, o músico privilegia, enquanto operador sonoro, uma estrutura baseada na duração rítmica (longitudes temporais), em contraponto à tradição clássica baseada na metrficação harmônica (gradação tonal).

Pioneiro da música eletroacústica, foi através de sua parceria com o coreógrafo Merce Cunningham, em 1954, que Cage edificou uma das suas mais conhecidas performances sonoras, 4’33. Durante exatos quatro minutos e trinta e três segundos, Cage, acompanhado de sua orquestra, apresenta a execução de uma música silencial. Os músicos, performatizando a quietude diante dos seus instrumentos de ópera, nada tocam com o intuito de não propagar sons deliberadamente. O que se escuta em 4’33 é o que não se ouviria caso os instrumentos cantassem. O que temos é a convocação de uma audição sempre inaugural, pois sua composição não é tecida por repetições de acordes tonais, mas por imprecisos intervalos de sussurros, suspiros, rangeres, tosses e toda a escuta liberada quando o instante silencial da Música é atingido (a sua região zen).

Na celebração de uma escritura fonográfica a contrapelo da academia musical, Cage observa que o compositor não só trabalhará com o campo completo do som, mas em igual proporção com o campo completo do tempo. O ritmo, que configura o tempo das estruturas sonoras, torna-se o elemento de maior relevância. A partir do ritmo, torna-se possível desarqueologizar a morada ordinária da música enquanto ‘som’ e ‘sentido’, e integrar a pausa, o silêncio e o vazio enquanto elementos basais:

The material of music is sound and silence.

Integrating these is composing. (Cage 1973: 62)

Por essa anulação da oposição causal entre racional e irracional, princípio e fim, tonalidade e atonalidade, harmonia e ruído, som e silêncio, Cage se aproxima da estrutura metafísica das culturas orientais. A cognição entre os fragmentos sonoros, a escavação intervalar, o silêncio, observará Cage, encontram habitação na música oriental. Conforme Jorge de La Barre discute em *A outra afinação do mundo: Os territórios sonoros*, parece haver – a nível ideológico na cultura ocidental – um certo fetichismo pela ‘pureza’ estética e pela ocupação material dos espaços. O nada, o silêncio, o vazio não significam, não dizem, não se revelam na nossa percepção ocidental de Cultura. Muito pelo contrário, o silêncio, dirá La Barre, é que parece ser ameaçador: “É como se um território sem som tivesse uma dimensão a menos” (La Barre 2012: 124).

Ao superar o medo ocidental que intui no território silencioso uma zona vulnerável, Cage acumula teorias e filosofias que transversalizam os territórios da música, do som e do silêncio. O que Cage tenciona é nos convocar para a aquisição de um outro repertório de cultura fonográfica. A operacionalização de notas, fabulará Cage em “Experimental Music: Doctrine”, assemelha-se a caminhar sobre pedras que margeiam um rio. Trata-se, pois, de apenas uma das possibilidades onto- cognitivas de trabalho para o esteta contemporâneo:

A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, [...] it is occupied with the performance of its characteristics [...]

Urgent, unique, uninformed about history and theory, beyond the imagination, central to a sphere without surface, its becoming is unimpeded, energetically broadcast. There is no escape from its action. (Cage 1973: 14)

Christian Wolff introduziu, onde deveria haver somente ações temporais, ações espaciais; Edgard Varèse abriu a música do século XX para o ruído; Earle Brown concebeu a fragmentação e a aleatoriedade enquanto tábuas de composição; Cage, por sua vez, afirmará que utiliza operações aleatórias, algumas derivadas do *I-Ching* (Cage 1973: 17). No quarto plano, intui-se que o urgente para Cage é o dialogismo de seu projeto experimental com hermenêuticas orientais e movimentos estéticos contemporâneos:

*At random*

Music means nothing as a thing.

A finished work is exactly that, requires resurrection. [...]

Freed from structural responsibility, harmony becomes a formal element (serves expression). (Cage 1973: 64)

Adentramos um território sonoro que nos exige novas atitudes de escuta. Para o músico, a conciliação entre estético e ontológico sedimenta a sua arte. Numa mão, Cage reconhece importantes contributos no movimento dadaísta – o qual ressignificou o fragmento – para a aquisição de estéticas ambíguas e limítrofes como a *atonalidade*<sup>1</sup>. Conforme registrado em “Fore-runners of Modern Music”:

The disintegration of harmonic structure is commonly known as atonality. All that is meant is that two necessary elements in harmonic structure – the cadence, and modulating means – have lost their edge. Increasingly, they have become ambiguous, whereas their very existence as structural elements demands clarity (singleness of reference). Atonality is simply the maintenance of an ambiguous tonal state of affairs. It is the denial of harmony as a structural means. (Cage 1973: 63)

Ao agenciar uma situação tonal ambígua, o músico, portanto, enfatiza que a harmonia trata-se, antes de um paradigma estrutural, de um legado ocidental renascentista.

Em outra mão, o músico relata que o *I-Ching*, o *Zen* e a cultura sonora oriental tiveram contributos significativos para a idealização de sua obra:

Schools teach the making of structures by means, of classical harmony. [...]

1 Cage opta pela utilização do termo *atonalidade*, Schönberg prefere o termo *pantonalidade*. Por sua vez, Lou Harrison erige o conceito de *prototonalidade*. Embora teorizem terminologias distintas, o legado conceitual dos três veicula uma composição estética atenta em introduzir, na partitura musical, a gravidade do aleatório, do múltiplo, do ordinário e do ruidoso, na defesa de uma sinfonia não da harmonia mas da *con-fusão* sonora.

In the Orient, harmonic structure is traditionally unknown, and unknown with us in our pre-Renaissance culture. Harmonic structure is a recent Occidental phenomenon. (Cage 1973: 63)

Nesse lado ascensional de sua estética, Cage encontra no Dr. Daisetz Teitaro Suzuki (1894–1966) uma forte inspiração estratégica, filosófica e humanista. Tradutor de sânscrito, ensaísta e pesquisador do Budismo, do Zen e do *I-Ching*, o honorário professor japonês de filosofia oriental na Otani University aparece em muitas das conferências de Cage. Com Dr. Suzuki, Cage lapida tanto silêncio quanto música, até o ponto em que ambos deixam de existir enquanto conceitos e ingressam como potências em sua partitura. Em Cage, o Silêncio regressa como espaço originário de todo som, o fundamento primordial. Por essa via, a experiência tanto do esteta quanto do homem encontra saídas da ‘esquizofonia’ de Schafer, para quem a homogeneização dos sons na cidade, os ruídos urbanos e o silêncio são moradas assombrosas (La Barre 2012: 126). Ao despolarizar a oposição dual entre som e silêncio, e promover uma integralização conceitual entre ambos (potências arquetípicas), Cage permite que nenhum som tema o silêncio que o possa extinguir. Em verdade, Cage sugere uma composição próxima do ‘sonho profundo’ na prática mental hindu, na qual o ego já não bloqueia a ação:

The seasons make the round of spring, summer, fall, and winter, interpreted in Indian thought as creation, preservation, destruction, and quiescence. Deep sleep is comparable to quiescence. Each spring brings no matter what eventuality. The performer then will act in any way. (Cage 1973: 36)

O mestre zen da dinastia T’ang (618–907), Ch’ing-Yuan Wei-Hsin, em seu célebre escrito *Ch’uan Teng Lu* (O Caminho do Zen), diz:

Antes de estudar o Zen por trinta anos, eu via as montanhas como montanhas e os rios como rios;

Quando atingi mais intimidade com o Zen, cheguei ao ponto de perceber que as montanhas não são montanhas e rios não são rios;

Mas agora alcancei a essência do Zen, portanto estou em paz. E finalmente as montanhas voltaram a ser montanhas e os rios voltaram a ser rios. (Wei-Hsin, *apud* Miklos 2010: 64)

Cage recorre em suas conferências a essa sentença zen. De fato, conforme Cage discutirá em “Communication”, trata-se da saga de contornar o pensamento ocidental, de migrar os signos da lógica cartesiana para os espaços potenciais do pensamento oriental.

O processo experiencial conhecido pelo termo sânscrito *Bhavana* (trazer à existência, fazer surgir) é um fenômeno de natureza mental que atravessa tanto a prática budista quanto a prática zen. Observará Claudio Miklos (em *A arte zen e o caminho do vazio: Uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*), durante o processo de abertura para uma realidade totalizante, o indivíduo adquire uma visão destituída de condicionamentos interpretativos ou projecções psico-emocionais. Tanto no Zen quanto no Budismo, os paradoxos argumentativos, a desconstrução da dialética cartesiana, as investigações fenomenológicas sobre as origens da percepção, são pontos fulcrais de seus exercícios meditativos:

Na visão zen, há uma constante investigação sobre o fenômeno de interpretação e captação sensorial pela mente. E por trás de toda essa linha de reflexão, está o estudo da natureza do *Não-Eu*, o conceito que pretende retirar do processo o sujeito condicionado a idéias pré-estabelecidas ao excesso de identificação racional, e deixar apenas a ação como um contínuo mutável e integrado de pensamentos, sentimentos, sensações, percepções, experiências e consciência. Pois, para o *Zen*, mesmo a percepção clara e racional de algo não indica que este algo seja permanente e real, ou aquele que percebe seja permanente e real. É apenas o Eu que sustenta a impressão de que as coisas são permanentes, pois ele mesmo se percebe como permanente, mesmo não o sendo. (Miklos 2010: 45)

Para Cage, portanto, o conhecimento do *Zen* – assim como as técnicas ritualísticas da arte oriental chinesa – transformaram a sua relação com a música, pois sedimentaram sua arte de forma a estar livre de travões paradigmáticos. É justamente na aquisição do *silêncio* enquanto investigação e do *vazio* enquanto linguagem semiótica – observados, ritualizados e estudados na cultura oriental conforme nunca o Ocidente pôde reificar de forma plena –, que as suas pré-ocupações estéticas e éticas se materializaram de forma tão experimental, tão enigmática e irrepitível. Conforme certa vez observou Antoni Tàpies acerca dos mesmos procedimentos metodológicos incorporados na pintura e nas artes plásticas:

Fazer o balanço de toda a gama de preocupações estéticas, metafísicas, éticas, etc., que existem na arte chinesa daqueles períodos e demonstrar que as podemos encontrar de novo recriadas, quase ponto por ponto, em muitíssimas das intenções dos nossos melhores artistas e poetas dos movimentos de vanguarda, seria uma das teses mais instrutivas que poderíamos fazer na actualidade. [...] segundo a enumeração de Goeper: pintura como procedimento mágico, como prática de meditação, como tomada de consciência, como livre expressão de si mesmo, como libertação e descoberta das forças vitais, como disciplina ética. Sem contar, naturalmente, com os inúmeros meios de expressão que parecem tirados de uma teoria da pintura actual: automatismo, acaso controlado, aproveitamento de acidentes, materiais mistos, instrumentos heterodoxos, formas paradoxais – pensemos em Koan e noutros meios irracionais de obter o meta –, a técnica *hsieh-i* da tinta da China, etc, etc, que também nos faz pensar em muitos processos utilizados pelos surrealistas, informalistas” (Tàpies 2002: 70–71)

Em Cage, trata-se de perceber a atividade artística como um instante de captação e irradiação dos fragmentos que estão postos como vibrantes no circuito das coisas. Trata-se de resgatar, nesse objeto mercantilizado na cultura ocidental, uma prática não apenas instrumental e figurativa, mas plena e sapiencial. O que nos importa perceber, para além do ‘músico experimental’, é o vigor que ressoa em si como vitalismo poético: *anima* dionisíaca de um fundamento estético que se quer ruptura; reencenação performativa da ação musical; potência experimental. De um lado, a obra de Cage se canta apolínea (altamente técnica), de outro lado se dança dionisíaca (altamente onto-experimental). Em todo caso, “relevant action is theatrical (music [imaginary separation of hearing from the other senses] does not exist)” (Cage 1973: 14).

“A reinvenção do território contemporâneo tem que ter a sua trilha sonora correspondente”, cogita Jorge de La Barre (La Barre 2012: 124). A contemporânea estrutura semiótica da

música, continua o autor, cujo experimentalismo pantográfico rearticula o ruído, potencializa uma identificação entre espaço, som e cidade. Para Cage, a possibilidade do re-canto é também re-encanto sobre os escombros das cidades.

Em verdade, o que ouvimos em Cage é a aposta numa re-territorialização afetiva do homem com os territórios sonoros da cidade, que remetem para um novo sentido de pertencimento. Em todas as linhas – é irrecusável sinalizar –, não se trata de enaltecer o estar técnico das sociedades modernas. Trata-se, isto sim, de revigorar a discussão sobre o habitar que se aloja, e existe, e resiste no coração da modernidade. Trata-se de persistir na afirmação de que ainda há homem, e por isso ainda há encanto, no canto da lira tecnológica.

## Referências bibliográficas:

- Bauman, Z. (1999). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. New York: Routledge.
- Cage, J. (1973). *John Cage, Silence: Lectures and writings by John Cage*. New England, Hanover, London: Wesleyan University.
- . (1969). *Notations*. New York: Something Else Press.
- Carneiro Leão, E. (2002 jul/set). A experiência grega da verdade. *Revista Tempo Brasileiro*, 150.
- . (1999). Poética e Poesis: a questão da interpretação. *Veredas*, 2, 317–340.
- Castro, M. A. de. (2004). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Collot, M. (2004). O sujeito lírico fora de si. *Revista Terceira Margem*, VIII (11).
- Galera, F. (2013). *Caminho, poética, acontecimento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Havelock, E. A. (1996). *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva.
- Heidegger, M. (1989). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- . (1999). *O princípio do fundamento*. Lisboa: Instituto Piaget.
- . (2002). ... poeticamente o homem habita... In M. Heidegger, *Ensaios e conferências*. Trad. E. Carneiro Leão, G. Fogel, & M. Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes.
- Herrigel, E. (1987). *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento.
- Jaeger, W. W. (2001). *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.
- Jardim, A. (1996). A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica. In *Conferência*. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- . (2005). *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- La Barre, J. de. (2012 Jan/Jun). A outra afinação do mundo: Os territórios sonoros. *InterFACES*, 16 (1), 117–127.
- Miklos, C. (2010). *A arte zen e o caminho do vazio: Uma investigação sobre o conceito zen- budista de Não-Eu na criação de arte*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- . (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- Steiner, G. (1988). *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras.
- Tàpies, A. (2002). *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia.
- Zimmerman, M. E. (1990). *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, art*. Indiana: Indiana University Press.