

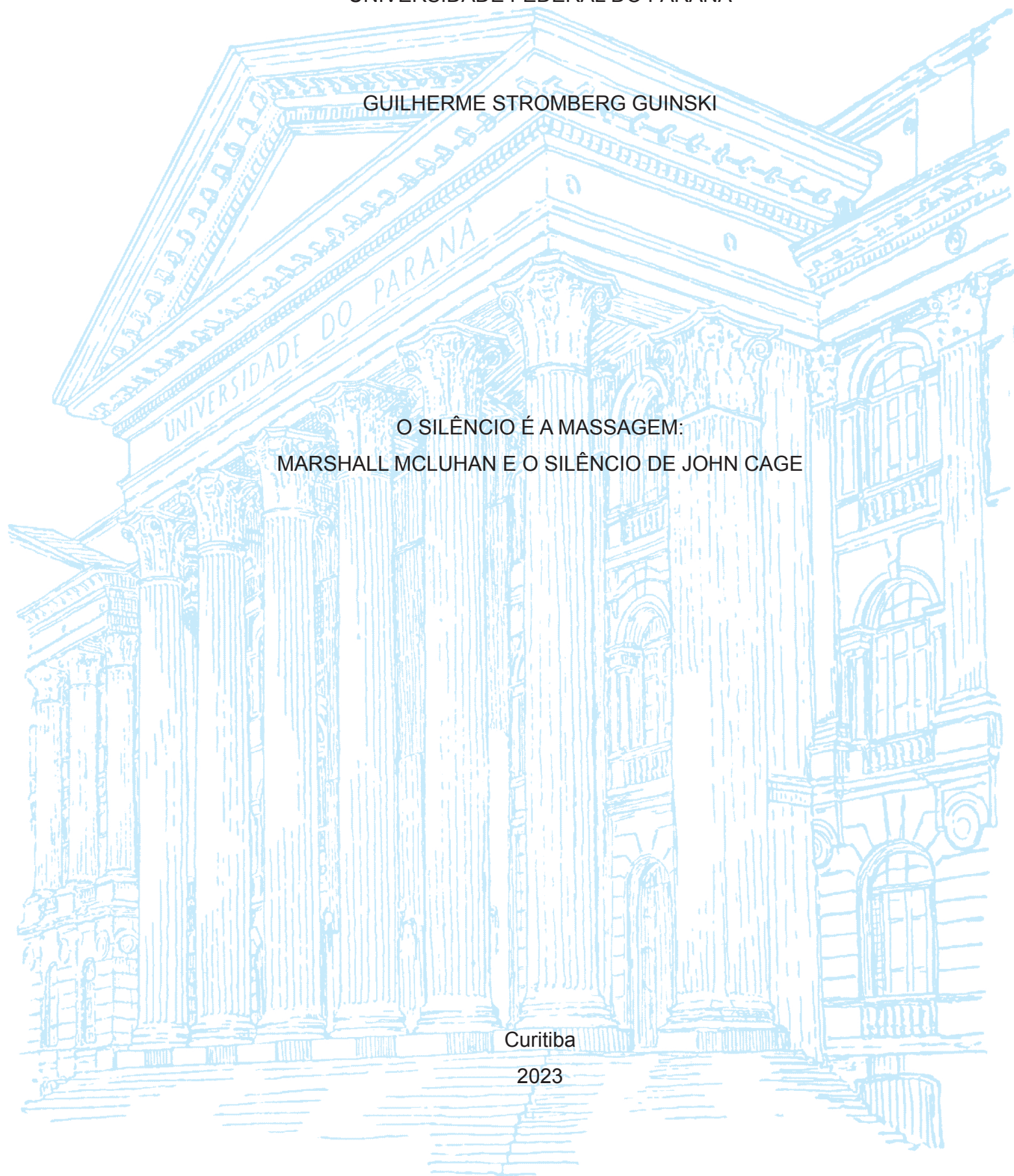
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME STROMBERG GUINSKI

O SILÊNCIO É A MASSAGEM:
MARSHALL MCLUHAN E O SILÊNCIO DE JOHN CAGE

Curitiba

2023



GUILHERME STROMBERG GUINSKI

O SILÊNCIO É A MASSAGEM: MARSHALL MCLUHAN E O SILÊNCIO DE JOHN
CAGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues

Curitiba

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

G964 Guinski, Guilherme Stromberg
O silêncio é a mensagem: Marshall McLuhan e o silêncio de John Cage. / Guilherme Stromberg Guinski. – 2023.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.
Inclui referências.

1. Música. 2. John Cage. 3. Marshall McLuhan. I. Rodrigues, Indionei Carneiro. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GUILHERME STROMBERG GUINSKI** intitulada: **O SILÊNCIO É A MASSAGEM: MARSHALL MCLUHAN E O SILÊNCIO DE JOHN CAGE**, sob orientação do Prof. Dr. INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Junho de 2023.

Assinatura Eletrônica

09/08/2023 17:01:07.0

INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/07/2023 13:22:13.0

MARIA RAQUEL DA SILVA STOLF

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

03/07/2023 18:21:18.0

MARCELO FERNANDO DE LIMA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ - PPGDDR)

Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela.

Deleuze e Guattari

RESUMO

A presente dissertação aborda a ressonância das ideias do teórico canadense Marshall McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage. Muito já se falou sobre o compositor e suas influências zen-budistas e artísticas na definição do silêncio e de sua obra mais conhecida, *4'33"*. Contudo, ao verificarmos a bibliografia dedicada a Cage, sentimos falta de análises mais profundas sobre a relação dele com McLuhan, relação esta que defendemos aqui ser muito mais extensa do que a literatura habitual sobre Cage nos leva a acreditar. Desta maneira, a partir de análises de fontes bibliográficas, sonoras e audiovisuais, estabelecemos nossa fundamentação teórica por meio de contextualização histórica e cultural da carreira artística de J. Cage em sua trajetória até peça *4'33"*, em função dos conceitos de aldeia global, meios quentes e frios, espaço visual e acústico, entre outros, de Marshall McLuhan, para então analisar quatro obras de John Cage — a saber, *4'33"*, *Reunion, 4'33"* performada no vídeo *A Tribute to John Cage*, de Nam June Paik, e *One*¹¹ — e verificar a extensão das ideias do teórico canadense nessas diferentes formas de apresentação do silêncio.

Palavras-Chave: John Cage, Marshall McLuhan, Silêncio, *4'33"*, tecnologias como extensão do ser humano

ABSTRACT

This dissertation addresses the resonance of Canadian theorist Marshall McLuhan's ideas on John Cage's presentation of silence. Much has been said about the composer and his Zen-Buddhist and artistic influences on the definition of silence and his best-known work, *4'33"*. However, when we check the bibliography dedicated to Cage, we feel there is a lack of deeper analyses of his relationship with McLuhan, a relationship that we argue here is much more extensive than the usual literature on Cage leads us to believe. Thus, based on the analysis of bibliographic and audiovisual sources, we establish our theoretical foundation around a historical and cultural contextualization of J. Cage's trajectory until the piece *4'33"*, according to Marshall McLuhan's concepts of global village, hot and cold media, visual and acoustic space, among others, in order to then analyze four works by John Cage — namely, *4'33"*, *Reunion, 4'33"* performed in Nam June Paik's video *A Tribute to John Cage*, and *One*¹¹ — and verify the extension of the Canadian theorist's ideas in these different ways of presenting silence.

Keywords: John Cage, Marshall McLuhan, Silence, *4'33"*, technologies as extensions of human

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	47
Figura 2.....	52
Figura 3.....	53
Figura 4.....	54
Figura 5.....	67
Figura 6.....	69
Figura 7.....	73
Figura 8.....	96
Figura 9.....	98
Figura 10.....	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.....	28
Tabela 2.....	44
Tabela 3.....	84
Tabela 4.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	16
1.1 Pós-modernidade, pós-modernismo e indeterminação	16
1.2 Silêncio Escandido	27
1.3 Silêncio no Pós-Guerra	35
1.4 Origens do Silêncio Cageano	36
1.5 Expresso do oriente para 4'33"	56
1.6 Derivações de 4'33"	65
CAPÍTULO 2	74
2.1 A Noiva Mecânica	77
2.2 A Galáxia de Gutenberg	82
2.3 Understanding Media	90
2.4 Leis da Mídia	110
2.5 McLuhan e o pós-moderno	114
CAPÍTULO 3	117
3.1 4'33"	121
3.2 <i>Reunion</i>	125
3.3 4'33" em <i>A Tribute to John Cage</i>	129
3.4 <i>One</i> ¹¹	133
4 Considerações Finais	138
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

A presente dissertação investiga a ressonância das ideias e teorias de Marshall McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage. Como um tripé do pensamento e da arte da metade do século XX, McLuhan, Cage e o silêncio se apresentam unificados por uma questão em comum: o que não percebemos hoje? Nossos três personagens advogam pela atenção ativa, educação e reordenamento dos modos de percepção em um mundo cada vez mais repleto de distrações.

Como antenas de seu tempo, Cage e McLuhan amplificaram as mudanças que tomavam forma durante os anos 1950 e 60. Tais mudanças não terminaram de ocorrer e se encontram hoje em um estado avançado. As rupturas causadas por essas mudanças ainda ressoam nesta primeira metade do século XXI como, por exemplo, a portabilidade do livro que hoje é apresentada de maneira amplificada e agregada a outras tecnologias, todas unificadas na figura do smartphone. Ao longo desse período de avanços tecnológicos cada vez mais acelerados, nosso recorte encontra-se principalmente no início da passagem da era mecânica para a era eletrônica, como chama McLuhan, ou seja, quando essas mudanças começam a se estabelecer na sociedade e novas sonoridades passam a ser buscadas e questionadas com mais persistência no mundo da música. Como veremos ao longo desta dissertação, uma das principais razões para tal abertura em direção a uma nova paisagem sonora se dá justamente com os novos modos de percepção que a tecnologia eletrônica proporcionou, mudanças imortalizadas hoje nas figuras de Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e muitos outros, entre os quais também encontramos John Cage e o silêncio.

Como um dos problemas fundamentais que ainda enfrentamos na pesquisa criativa em música, o silêncio é capaz de gerar grandes discussões como, por exemplo, na querela entre Richard Littlefield (1996) e Edward Cone (2021) sobre a pausa em anacruse no início da 5ª Sinfonia de Beethoven. Enquanto Littlefield acredita se tratar apenas de uma indicação de compasso para os intérpretes, Cone defende que tal pausa é um reconhecimento do compositor sobre o silêncio emoldurante que vem antes e depois de uma performance, incorporando-o à partitura. Este é apenas um exemplo do risco que corremos ao tomarmos consciência do silêncio, uma vez que tudo pode ser visto sob sua ótica. Entre

silêncios e silenciamentos, uma multiplicidade de relações se desdobram em diferentes aspectos, não apenas musicais, mas das várias instâncias da vida.

Assim, se, por um lado, não devemos estudar o problema do silêncio de maneira indiscriminada, principalmente se o consideramos em uma perspectiva musical, por outro, não devemos isolar esse estudo de outras áreas do conhecimento, pois uma obra musical nunca está sozinha no tempo e espaço. Mesmo que uma performance se esconda dentro de um teatro acusticamente isolado, essa obra ainda está no mundo assim como o mundo está nela. Nesta inter-relação, uma obra pode ser lida em diferentes camadas de significado. Assim como uma frase musical, o silêncio, apesar do seu aparente esvaziamento sonoro, também está repleto de sentido.

Em nosso recorte, percebemos a princípio dois silêncios: um silêncio negativo ou de negação, o qual cala, reprime e oprime; e um silêncio positivo em todo seu potencial criativo, gerador de vida e de movimento. Enquanto admitimos o silêncio negativo, surgido do pós-Segunda Guerra Mundial, como o impulso inicial da arte da metade do século XX, é o silêncio positivo, em sua apresentação, que é trabalhado pelas mais diversas expressões artísticas neste período. Isto é, se insere na busca do pós-moderno por apresentar o inapresentável. É este silêncio positivo que nos motivou neste estudo e sobre o qual nos debruçamos: um silêncio de abertura e ampliação, não apenas de sonoridades, mas do entendimento do que pode ser música. Mais do que um silêncio como elemento estruturante de linguagens, é um silêncio de reconhecimento da própria vida.

A presente dissertação busca, portanto, enfrentar o problema do silêncio a partir de um recorte musical específico, mas sem perder de vista a transversalidade do problema e sua relação com outras esferas reflexivas, especialmente no que se refere ao silêncio e sua relação com as mudanças sócio-culturais ocorridas ao longo do século XX. Em Cage, percebemos que o problema do silêncio é encarado por meio de uma ampla teia de relações entre o desenvolvimento técnico ocidental, como a câmara anecoica, e a tradição do pensamento oriental, como o reconhecimento e aceitação do acaso no zen-budismo; entre a insatisfação com a Muzak e o prazer encontrado em um paisagem sonora em constante mudança. Como veremos ao longo desta dissertação, uma multiplicidade de questões se colocam diante da apresentação do silêncio por Cage.

Por se tratar de um dos mais importantes compositores do século XX, verifica-se que muito já foi escrito sobre John Cage, inclusive por ele mesmo. Contudo, ao longo desta pesquisa, encontramos espaço para um aprofundamento reflexivo acerca de algumas das principais influências no pensamento cageano. Muito pouco (se algo) resta dizer sobre o budismo nos processos composicionais de John Cage, uma vez que o próprio compositor foi bastante transparente em seus textos e palestras neste quesito. Por outro lado, outras fontes tão importantes quanto ao I-Ching, constantemente citadas por Cage, são tomadas pela crítica apenas como influências filosóficas de seu pensamento e não recebem mais do que algumas páginas de atenção. Autores como James Joyce, Henry David Thoreau, Buckminster Fuller e Marshall McLuhan, em geral, são percebidos como secundários em relação à música de John Cage, de modo que quatro janelas interpretativas se abrem na obra do compositor.

Enquanto deixamos Joyce, Thoreau e Fuller para outro momento, dedicamos nosso recorte às principais teorias e ideias de Marshall McLuhan em sua relação com as diferentes formas de apresentação do silêncio de John Cage. Como veremos nos capítulos seguintes, tanto Cage quanto McLuhan, cada um em seu campo de atuação, se inserem na passagem da era mecânica para a elétrica, o que, segundo McLuhan, significou uma alteração de sensibilidade nas mais diferentes instâncias da vida. Tomando toda e qualquer criação humana como extensão do corpo humano e o espaço acústico como o lugar de relações múltiplas, instantâneas e de envolvimento total, faremos uma leitura McLuhaniana da apresentação do silêncio de Cage, com o intuito de provar que uma aproximação entre eles não apenas é possível, mas que também é capaz de trazer novas camadas de sentido sobre o silêncio cageano. Em outras palavras, unimos nesta dissertação John Cage e Marshall McLuhan, partindo da hipótese de que o escopo teórico do autor canadense sobre a apresentação do silêncio de Cage é muito maior do que percebemos na superfície e fundamental em suas diferentes versões. Alcançamos, assim, a seguinte questão: qual a ressonância das ideias e conceitos de Marshall McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage?

Ao mesmo tempo em que não levamos a cabo o método de abordagem em mosaico McLuhaniano, por não ser apropriado para uma dissertação, nos esforçamos por abordar o silêncio, em especial o silêncio de John Cage, a partir de

diversos pontos de vista, sejam eles musicais, sociais, culturais, políticos ou esotéricos. Por se tratar de uma abordagem pouco ortodoxa nos estudos da música, em geral, estruturados por reduções, isolamentos e definições, o silêncio cageano — uma das maiores rupturas na história da música, e como tal — pode ser estudado também de outras maneiras, contribuindo com tradições e métodos já consolidados. Na criação de uma nova linguagem, velhos conceitos tornam-se eventualmente insuficientes. Da mesma maneira, quando uma obra apresenta descaradamente o inapresentável e uma partitura esvaziada, quando se caracteriza mais por ser um evento único do que uma reprodução, a redução ou a transcrição a um código visual nem sempre se mostra suficiente para seu entendimento, mas, sim, a ampliação e multiplicidade de seus significados. Isto é, mais do que uma explicação definitiva, buscamos explorar o silêncio cageano por diferentes ângulos e pontos de referência que ressoam e se expandem em múltiplas relações simultâneas.

Assim, tendo como procedimento metodológico base a pesquisa de fontes bibliográficas, sonoras e audiovisuais, realizamos nossa investigação tomando por base uma amostragem de quatro obras silenciosas do compositor norte-americano, a saber: 4'33" e três derivações desta — *Reunion (0'00" No 2)*, de 1968; duas versões de 4'33" performadas no vídeo experimental para TV de Nam June Paik, *A Tribute to John Cage*, de 1973; e o único filme de longa metragem do compositor, *One*¹¹, finalizado em 1992.

Desta maneira, no primeiro capítulo, contextualizamos e traçamos a concepção e desenvolvimento do silêncio de John Cage. Realizamos um paralelo entre as principais características do pós-modernismo e da pós-modernidade em relação aos processos de indeterminação e operações do acaso que culminam no silêncio da intenção, o qual não está apenas ligado a processos artísticos, mas compõe um silêncio generalizado resultante do pós-Segunda Guerra, visto a partir das categorias de silêncio de Bernard P. Dauenhauer. Destacamos as origens da ideia do silêncio de John Cage desde suas raízes na insatisfação do compositor em relação à Muzak e suas relações com a Música Mobiliário de Erik Satie, até a visita do compositor à câmara anecoica na Universidade de Harvard, o contato com os quadros monocromáticos de Robert Rauschenberg e com o pensamento oriental e seu caráter ritual, bem como traçamos as principais derivações da peça silenciosa retrabalhadas por Cage ao longo de sua vida.

No segundo capítulo, apresentamos uma revisão teórica dos principais conceitos de Marshall McLuhan, suas ideias de tecnologia como extensões do corpo humano, as diferenças entre meios quentes e meios frios, sua visão sobre novas tecnologias em detrimento das tecnologias precedentes, o “massageamento” dos sentidos a partir das tecnologias eletrônicas e as diferenças em suas concepções de espaço acústico e espaço visual, as leis da mídia, entre outros, a partir de uma leitura bastante abrangente de seu escopo teórico com vistas de aplicá-lo como uma lupa sobre o silêncio de Cage.

Por fim, o terceiro capítulo é destinado às relações das diferentes formas de apresentação do silêncio de John Cage e as ressonâncias das ideias de McLuhan nas quatro obras supracitadas. Iniciamos este capítulo apresentando as questões de intertextualidade trans-histórica de Michael Klein, colocando Cage e McLuhan dentro de um espírito de época. A partir disso, buscamos determinar em *4'33"* e suas derivações que as ideias de McLuhan têm um peso muito maior sobre sua concepção do que se acreditava até então, especialmente no que se refere à descentralização na organização musical e na relação dos sentidos, a qual exige uma reorganização sensorial por parte do ouvinte para que este consiga alcançar uma compreensão do que lhe é apresentado. Assim, neste novo tipo de apresentação, veremos que o silêncio também traz novas relações em um evento único, descaracterizando ou alterando um tipo de performance altamente especializada e centralizada no músico, ampliando-a para o mundo à sua volta; isto é, exige uma participação ativa do indivíduo, ao invés da recepção passiva, mesmo que não se reconheça como tal; não é uma questão da percepção das relações harmônicas, mas de máximo envolvimento com o ambiente.

Tais aspectos, entre outros, propiciam novos caminhos de reflexão e compreensão sobre a obra de John Cage e Marshall McLuhan em sua mútua ressonância. Esperamos que a leitura desta dissertação possa contribuir nesse sentido e para a ampliação do campo de estudos da obra desses dois expoentes da arte e do pensamento do século XX.

Capítulo 1

Iniciamos este capítulo com uma rápida contextualização histórica, social e cultural, localizando nosso objeto de pesquisa (o silêncio de John Cage) na pós-modernidade, a qual, entre outras coisas, pode ser caracterizada por sua descentralização e busca pela diferença na igualdade, em relações anacrônicas para articular o presente, isto é, não na busca pelo novo, mas novas relações para apresentar o inapresentável, utilizando materiais do presente e do passado como alguém escolhe suas compras no mercado. Em seguida, apresentamos uma conceitualização de diferentes tipos de silêncio a partir de Bernard P. Dauenhauer, o qual apresenta uma abordagem mais ampla do que meramente funcional ou estruturante do silêncio. Então, traçamos a trajetória artística de John Cage até a composição de *4'33"* e suas diferentes notações, discorreremos sobre o caráter ritual da peça silenciosa em relação ao pensamento oriental, principalmente o zen-budismo, até, por fim, chegarmos às diversas derivações de *4'33"*.

1.1 Pós-modernidade, pós-modernismo e indeterminação

Resumidamente, podemos contrapor o modernismo e o pós-modernismo desta maneira: enquanto o primeiro privilegiava, em tese, o novo sobre o velho em uma busca incessante da originalidade em metanarrativas e discursos (manifestos) essencialistas; o pós-modernismo tem como característica a consciência da impossibilidade do mito da origem, e eleva isso à apropriação em um quase desprezo em relação à autoria. Neste sentido, Boudewijn Buckinx define o pós-modernismo não como um estilo, “mas uma ampla corrente cultural na qual nada está fechado”. (Buckinx, 1998, p. 125)

Stuart Hall (2006) vai mais longe e reconhece na pós-modernidade, da qual o pós-modernismo pode ser visto como um sintoma, a fragmentação de culturas e identidades que surgem com a globalização e a rapidez dos meios de comunicação. Hall inicia sua descrição do processo histórico que conduz ao pós-moderno com o sujeito do Iluminismo, o qual

[...] estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão,

de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou 'idêntico' a ele — ao longo da existência do indivíduo. (Hall, 2006, pp. 10-11)

Em seguida, o sujeito do Iluminismo dá lugar ao que Hall chama de sujeito sociológico, o qual admite a formação do indivíduo em sua interação com a sociedade. "O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem". (Hall, 2006, p. 11)

Já o indivíduo pós-moderno, argumenta este autor, é vítima, ou consequência, das mudanças no mundo social que impactam sobre ele, fragmentando-o. Tal indivíduo,

[...] previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (Hall, 2006, p. 12)

É uma identidade formada tanto por nossa história pessoal quanto por convenções sociais, culturais e históricas mais amplas da sociedade na qual estamos inseridos. Ou seja, não são os preceitos biológicos, mas os culturais que assumem identidades diferentes em diferentes contextos. Por exemplo: uma mulher afrobrasileira é simultaneamente mulher e afrobrasileira; a depender do contexto, sua identidade de mulher e sua identidade afrobrasileira poderiam ser ressaltadas de maneira independente, uma em relação à outra, assumindo posição privilegiada, de primeiro plano. Além disso, o aspecto ressaltado da identidade poderia ser a sua nacionalidade brasileira, um movimento que muitas vezes se torna evidente em situações políticas e, especialmente, midiáticas.

Encontramos um exemplo musical de identidade fragmentada no rock norte-americano, que pode ser considerado, por um lado, socialmente revolucionária, e, por outro, musicalmente reacionária, porque calcada nas leis da harmonia de uma tradição de música de concerto europeia do século XIX. Se, por um lado, muitos

grupos de rock experimentam com alterações do espectro tímbrico-sonoro utilizando distorções e efeitos diversos, por outro lado, muitas vezes esse mesmo experimentalismo não alcança aspectos estruturais fundamentais tais como da tonalidade, das progressões harmônicas e formais.

Para Hall (2006, p. 13), uma identidade que se mostre inteiramente coerente, segura de si, completa e unificada não passa de uma fantasia. Ao contrário, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente”.

Tal fragmentação não é fruto exclusivo do pós-moderno, mas emerge das mudanças constantes e cada vez mais rápidas trazidas pela modernidade e amplificadas na modernidade tardia. Como afirma Anthony Giddens, “conforme diferentes áreas do globo são postas em interconexão, ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da terra” (Giddens, 1991, p.16). Com isso, o que acontece é um deslocamento de um centro de poder. A sociedade deixa de ser um todo unificado, e passa a ser uma pluralidade de centros que se desdobram em diversas direções e a partir de diversas causas. Ou seja, o pós-moderno é caracterizado pela diferença,

[...] por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ — isto é, identidades — para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (Hall, 2006, p. 17)

Tais afirmações estão em pleno acordo com o que Marshall McLuhan (1972) já chamava 40 anos antes de aldeia global, ou seja, um novo paradigma de conexões e participações passivas ou ativas da população local em assuntos do mundo inteiro. Segundo McLuhan (2001), por exemplo, com a televisão, deixa de existir a diferença entre a população civil e militar, uma vez que o telespectador está junto com as tropas por meio da tela. Da mesma maneira, este autor (1964) irá perceber a descentralização das diferentes esferas da vida a partir das mídias eletrônicas e reconhecer que não existe mais um centro de poder, mas múltiplas

esferas, não sem limites, mas cuja fronteira está em todo lugar (tais assuntos, entretanto, serão abordados em mais detalhes no segundo capítulo).

Portanto, a tradição e as identidades do passado deixam de ser estáveis, e novas possibilidades se abrem para a criação de novas identidades e identidades híbridas que são, por isso mesmo, inacabadas. Desta maneira, Hall propõe não mais o conceito de identidade, mas de identificação como um processo em andamento que é preenchido pelo *outro* e também pela maneira como nos projetamos nele.

Nesta relação com a alteridade, Hall destaca a multiplicidade de significados que existem em uma língua e em um mundo que nos precede. Da mesma maneira, Lawrence Kramer (1993, p. 8), ao falar das “janelas hermenêuticas”¹, também sugere que todo ato de comunicação pressupõe a repetição e o entendimento em diferentes contextos, mas também seu redirecionamento e reinterpretação em um diálogo com o outro. Hall complementa essa noção ao dizer que “existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis”. (Hall, 2006, p. 41)

Jean-François Lyotard (1986) vai ainda mais longe e vê no pós-moderno não apenas uma crise de identidade no microcosmo do indivíduo, mas também em um macropanorama das instituições e das diferentes formas do conhecimento a partir de uma espécie de crise do discurso e o fim das metanarrativas (como o iluminismo, o positivismo, o nazismo, ou seja, formas de discurso totalizantes e essencialistas de maneira geral) provenientes de uma alteração no status do conhecimento a partir da inserção das sociedades na “era pós-industrial e da entrada das culturas no que ficou conhecido como era pós-moderna” (Lyotard, 1986, p. 3. Tradução nossa²)³. Em seu foco nas macroestruturas em relação ao indivíduo, o autor comenta que este não conta para muito, porém,

¹ Janela hermenêutica é um termo criado por Kramer para designar as aberturas presentes no texto musical que podem servir como janelas para a compreensão dos significados da música, não apenas a partir da pauta, mas também por meio de elementos extra-musicais e intertextuais. Como um texto introdutório indicamos o artigo *Da Música para a Metáfora: contribuições de Lawrence Zbikowski e de Lawrence Kramer para o problema do significado em música* (Hartmann, Silveira, 2013)

² Foram utilizadas várias obras em inglês para referências nesta dissertação, portanto, para melhor leitura, indicamos a “Tradução Nossa” apenas na primeira citação de cada referência.

³ No original lê-se: “as the postintustrial age and cultures enter what is known as the postmodern age”

[...] nenhum eu é uma ilha; cada um existe em um tecido de relações que agora são mais complexas e dinâmicas do que nunca. Jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, uma pessoa está sempre localizada em 'pontos nodais' de circuitos de comunicação específicos, por menores que sejam. Ou melhor: uma pessoa está sempre localizada em um posto através do qual diferentes tipos de mensagens atravessam. Ninguém, nem mesmo os menos privilegiados entre nós, está inteiramente submisso em relação às mensagens que nos atravessam e nos posicionam como destinatário, remetente ou referente. A mobilidade de alguém em relação aos efeitos desses jogos de linguagem (jogos de linguagem, obviamente, são o ponto em questão) é tolerável, ao menos dentro de certos limites (os quais são vagos). (Lyotard, 1986, p. 15)⁴

Segundo o autor, esses jogos de linguagem fazem parte de um processo de deslegitimação, movido por uma necessidade de legitimação fragmentada. Para Lyotard (1986, p. 39), tal crise do conhecimento, gerada por jogos de linguagem, apresenta seus sinais desde o século XIX e não ocorreu por acaso, mas é um dos efeitos do “próprio progresso tecnológico e da expansão do capitalismo. O que representa, inclusive, uma erosão interna do princípio de legitimidade do conhecimento”⁵. Isto é, uma legitimidade que se baseia em um princípio de unidade e totalidade “ou síntese sob a autoridade do metadiscurso do conhecimento — o que é inaplicável quando ele sujeita a ‘cidade’ da linguagem ao velho paradoxo de Sorites, perguntando: quantas casas ou ruas são necessárias para que uma cidade comece a ser uma cidade?” (Lyotard, 1986, p. 40)⁶

Lyotard destaca que a cada momento novas linguagens são adicionadas às antigas, desde a química ou o cálculo infinitesimal à linguagem das máquinas, novos sistemas de notação musical, a linguagem do código genético, entre muitas outras, e que ninguém é capaz de dominar todas essas linguagens. Contudo, para o autor, na sociedade e cultura atuais

⁴ No original lê-se: “no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before. Young or old, man or woman, rich or poor, a person is always located at “nodal points” of specific communication circuits, however tiny these may be. Or better: one is always located at a post through which various kinds of messages pass. No one, not even the least privileged among us, is ever entirely powerless over the messages that traverse and position him at the post of sender, addressee, or referent. One’s mobility in relation to these language game effects (language games, of course, are what this is all about) is tolerable, at least within certain limits (and the limits are vague)”

⁵ No original lê-se: “itself an effect of progress in technology and the expansion of capitalism. It represents, rather, an internal erosion of the legitimacy principle of knowledge.”

⁶ No original lê-se: “or synthesis under the authority of a meta- discourse of knowledge—is inapplicable, he subjects the ‘town’ of language to the old sorites paradox by asking: ‘how many houses or streets does it take before a town begins to be a town?’”

[...] — sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna — a questão da legitimação do conhecimento é formulada em termos diferentes. A grande narrativa perdeu sua credibilidade, independente do modo de unificação que utiliza, seja uma narrativa especulativa seja uma narrativa de emancipação. O declínio da narrativa pode ser visto como um efeito do florescimento das técnicas e tecnologias desde a Segunda Guerra Mundial, o que deslocou a ênfase dos fins para os meios. (Lyotard, 1986, p. 37)⁷

Desta maneira, para o autor, sem o suporte das metanarrativas, a ciência pós-moderna irá se preocupar com assuntos indeterminados, com os limites da precisão, com os conflitos gerados por informações imprecisas, fractais, catástrofes etc, isto é, modifica o que se entende por conhecimento e teoriza sua própria evolução como descontínua e paradoxal, produzindo não aquilo que é conhecido, “mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não possui relação com a máxima performance, mas tem como base a diferença entendida como paralogia” (Lyotard, 1986, p. 60)⁸. Não apenas na ciência, Lyotard também irá destacar na arte do início do século essa tendência de novas relações e significados a partir da desapropriação no fazer artístico, como ocorre nos *ready-mades* de Duchamp ou nos quadrados de Malevich, o que irá nos permitir “enxergar apenas tornando impossível de se ver; irá agradar apenas pela dor. Reconhecendo nessas instruções os axiomas da vanguarda na pintura na medida em que eles investem em alusões ao inapresentável por meio de apresentações visíveis”. (Lyotard, 1986, p. 78)⁹

Portanto, é justamente neste ponto que Lyotard percebe a diferença entre o moderno e o pós-moderno. Segundo o autor, a estética moderna é constituída por um sublime nostálgico que apresenta o inapresentável apenas naquilo que está ausente, mas cuja forma se mantém consistente e reconhecível, gerando conforto e prazer. Já o pós-moderno, ao contrário, traz o inapresentável para o primeiro plano

⁷ No original lê-se: “— postindustrial society, post-modern culture — the question of the legitimation of knowledge is formulated in different terms. The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation. The decline of narrative can be seen as an effect of the blossoming of techniques and technologies since the Second World War, which has shifted emphasis from the ends of action to its means”

⁸ No original lê-se: “It is producing not the known, but the unknown. And it suggests a model of legitimation that has nothing to do with maximized performance, but has as its basis difference understood as paralogy.”

⁹ No original lê-se: “to see only by making it impossible to see; it will please only by causing pain. One recognises in those instructions the axioms of avant-garden in painting, inasmuch as they devote themselves to making an allusion to the unrepresentable by means of visible presentations.”

na apresentação da obra e nega o conforto da forma ou o consenso do bom gosto. Para Lyotard, o pós-moderno

[...] busca novas apresentações, não para serem agradáveis, mas para transmitir um sentido mais forte do inapresentável. Um artista ou escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: o texto que escreve ou a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas e não podem ser analisadas de acordo com determinado julgamento, aplicando categorias conhecidas ao texto ou à obra. Tais regras e categorias são o que a própria obra de arte busca. O artista e o escritor, então, trabalham sem regras de maneira a formular as regras do que teria sido feito. Portanto, [estabelecendo] o fato daquela obra ou texto possuírem as características de um evento. (Lyotard, 1986, p. 81)¹⁰

Não se trata mais da questão de criar ou apresentar o novo e original, mas de criar novas relações a partir de uma multiplicidade de elementos dados e abertos, uma vez que o inapresentável não se submete às regras das tradições, mas impõe suas próprias regras, não necessariamente novas, mas específicas para cada obra. Ao mesmo tempo, em sua abertura, a intenção do autor deixa de ser lei e o que ele quis dizer torna-se apenas uma entre as infinitas interpretações possíveis. Estas, como coloca Roland Barthes em seu ensaio de 1968 *A Morte do Autor*, se unificam apenas em um lugar e o ser total da escrita se revela como um texto criado a partir de escritas múltiplas

saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (Barthes, 2004, p. 64)

¹⁰ No original lê-se: “that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done. Hence the fact that work and text have the characters of an event.”

Ou seja, é no outro, no leitor, que a paralogia de Lyotard ou as “desleituradas”¹¹, como chamaria Harold Bloom (2002), se dão em função da criação de novos significados. Assim, se por um lado, enquanto na sociedade pós-moderna a crise da identidade cria instituições e sujeitos com identificações múltiplas, por outro, podemos relacionar este movimento no pós-modernismo com a crise da autoria, a ausência de “escolas” ou “movimentos” unificadores da estética de um dado período e local e a apropriação de obras ou materiais estranhos à determinada expressão artística. Como lembra Boudewijn Buckinx (1998) e Rodolfo Coelho de Souza (2009), nada disso é criação dos pós-modernistas, mas, ao invés de ocultar esse movimento como fizeram seus predecessores diretos, essa atitude é exposta e exaltada em diferentes níveis da criação e apreciação da obra de arte.

Neste ponto, Marshall McLuhan (2005) comenta que é (e sempre foi, na verdade) justamente essa a função do artista. Uma vez que corporações e tecnologias se mostram homogeneizadoras e anestésicas, cabe ao artista o antídoto na criação de novos modos de sensibilidade, pois “o artista é por natureza um invasor de fronteiras e um grileiro. [...] O artista como um tipo de invasor de fronteira não raro tem sido olhado como uma espécie de inimigo da sociedade porque cria coisas, porque aponta para coisas que muita gente jamais notaria” (McLuhan, 2005, p. 167). Ou seja, segundo McLuhan (1964), de modo geral, as novas tecnologias trazem consigo as tecnologias anteriores, mas perturbam nossa percepção de uma maneira que seria bastante dolorosa, não fosse o fato de essas novas tecnologias também possuírem um efeito anestésico que nos entorpece e nos faz aceitar e incorporar os novos meios sem contestação ou senso crítico.

¹¹ *Misreading*, no original em inglês, também traduzido como “má leitura” no Brasil. O termo, segundo Bloom, é utilizado como uma espécie de correção ou continuação poética de um artista em relação a outro em um movimento de continuidade histórica e intertextual na evolução de obras artísticas ou mesmo da história das artes, ou seja, uma relação de influência, em seu sentido metafórico e mais defensivo e reativo do que necessariamente uma aceitação passiva do material apresentado por predecessores ou contemporâneos de determinado artista, ou também a influência no sentido de inspiração, como utilizou Shakespeare em seus sonetos. Nas palavras de Bloom, “‘Influência’ é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos — imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos — todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa é que a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de ‘apropriação poética’. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que sua *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa leitura seja idiossincrática, e quase certo que seja ambivalente, embora a ambivalência possa estar velada”. (Bloom, 2002, pp. 23-24)

Essa é a importância do papel do artista, responsável por abrir nossos olhos e revelar as mudanças estruturais causadas na sociedade por tais novidades¹².

Desta maneira, podemos verificar que John Cage, particularmente, estava atento às mudanças de seu tempo. Nascido em 1912, teve seus anos de formação no final da passagem da era mecânica para a eletrônica — com o avanço do rádio, tecnologias fonográficas e, posteriormente, a televisão. Esse aspecto fica evidente em muitas de suas peças, como *Imaginary Landscape n.4* (1951), *Speech* (1955) e *Reunion* (1968), por exemplo, as quais trazem materiais tecnológicos, além de também apresentarem claras influências dadaístas no tratamento do som como *ready-made*. Nesta apropriação de linguagens da vanguarda modernista, podemos afirmar que Cage estava sendo, na verdade, pós-moderno, em um movimento anacrônico, fragmentado e aberto a várias formas de indeterminação, o que, no final da década de 1940 e início de 1950, se tornaria uma de suas principais características composicionais.

O conceito de indeterminação na música é descrito em detalhes na palestra *Indeterminacy*, de 1958, na qual Cage (2013) apresenta alguns exemplos de composições indeterminadas divididas em duas categorias: indeterminação em relação à composição e indeterminação em relação à performance. Quanto à indeterminação em relação à composição, Cage apresenta sua obra *Music of Changes* (1951), na qual a estrutura, método, forma e materiais (sons e silêncios) são todos determinados, ou seja, tudo o que o músico precisa fazer é seguir as notações à sua frente, como um mestre de obras seguindo as instruções dispostas na planta de uma edificação a ser construída. No entanto, essas determinações foram realizadas a partir de operações do acaso, as quais não estão presentes na performance. Segundo o compositor,

Music of Changes é uma peça mais desumana do que humana, uma vez que foi criada a partir de operações do acaso. O fato de que essas coisas que a constituem, apesar de serem apenas sons, passem a controlar um ser humano, o músico, delegam à obra o aspecto alarmante como um monstro de Frankenstein. Essa situação, obviamente, é característica da música ocidental, da qual as obras primas são os exemplos mais assustadores, e as quais, quando relacionadas à comunicação humana,

¹² Discorreremos sobre o assunto com mais detalhes no segundo capítulo, dedicado a este autor. Por ora, apenas destacamos que o artista é especialmente sensível às mudanças em seu ambiente, as quais são traduzidas ao público por meio da linguagem artística.

passam do papel de monstro de Frankenstein para o de Ditador (Cage, 2019, p. 36. Tradução nossa)¹³

Já quanto à indeterminação em relação à performance, David Cline (2019) identifica duas variações. A primeira ocorre na abdicação de controle por meio de uma notação musical “imprecisa”, cedendo uma certa liberdade de escolha ao músico, ou seja, é indeterminada em relação à notação. Já na segunda, Cline identifica a indeterminação no uso de instrumentos imprevisíveis, como em *Imaginary Landscape No. 4*, a qual, apesar de possuir instruções específicas quanto ao controle de volume e frequências ressonantes, utiliza diversos rádios sintonizados em estações locais onde a peça é performada. Neste exemplo, ainda, não apenas as estações estão sujeitas à indeterminação, mas também o horário e o dia nos quais ocorre a performance também trarão indeterminações em relação à programação das estações sintonizadas. De acordo com Cline, os diferentes tipos de indeterminação não são mutuamente exclusivos entre si, pois uma “música que apresente os três conceitos — ao ser composta com operações do acaso, com uma notação imprecisa e empregando instrumentos inerentemente imprevisíveis — é evidentemente possível”. (Cline, 2019, p. 94. Tradução nossa)¹⁴

Portanto, podemos notar que uma obra que apresente ao menos um dos conceitos de indeterminação, pode ser considerada uma obra aberta. Seja somente para o compositor, no caso de indeterminação na composição, pois este abdica do controle de montagem da obra. Ou tanto para o compositor quanto para o músico e público, pois duas performances serão sempre muito mais diferentes umas das outras do que obras tradicionalmente determinadas. Deste modo, Cage parece desejar manter a aura benjaminiana (Benjamin, 2012) de suas composições, delegando a cada performance o seu caráter único; ou, ainda, a partir de uma visão McLuhaniana, parece querer reconquistar o espaço acústico da música, o qual se dá de maneira muito mais ampla e não linear, como veremos nos capítulos seguintes.

¹³ No original lê-se: “The Music of Changes is an object more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster. This situation is of course characteristic of Western music, the masterpieces of which are its most frightening examples, which when concerned with humane communication only move over from Frankenstein monster to Dictator.”

¹⁴ No original lê-se: “music that instances all three concepts — by being composed with chance operations, notated loosely, and employing inherently unpredictable instruments — is evidently conceivable.”

Outro exemplo de expansão multimídia das obras cageanas é *Theater Piece No. 1* (1952), na qual são realizadas diversas atividades artísticas simultâneas, sendo considerada, posteriormente, como o primeiro *happening*. Segundo Lilian Campesato (2007, p. 49), essa peça apresentava um formato novo, único e efêmero, “que dependia e se moldava de acordo com o espaço utilizado e com a interação entre os performers e com a platéia. Os Happenings inauguraram um novo tipo de arte que incita e clama pelo uso dos olhos, ouvidos, espaço e tempo para a sua apreciação”.

Cage envolve em *Theater Piece No. 1* não apenas o espaço e diversas linguagens artísticas, mas também o público, criando uma espécie de obra total. Nesse entrelaçamento entre linguagens, autores, performers e público, Cage comenta que está mais do que consciente desta inter-relação, e como todos os elementos se interpenetram,

[...] mas creio que se interpenetram de forma mais rica e com mais complexidade quando eu mesmo não estabeleço nenhuma conexão. É quando se encontram e formam o número um. Mas ao mesmo tempo formam não-obstrução. São elas mesmas. Elas são. E uma vez que cada uma é ela mesma, há uma pluralidade no número um. (Cage *apud* Heller, 2008, p. 127)

Assim, podemos perceber na indeterminação cageana, seja em operações do acaso seja na abdicação do controle ao músico, diversos aspectos característicos do pós-moderno, especialmente o pós-moderno musical. Como explicam Greco e Barrenechea,

[...] no Século XX, a música foi objeto de inúmeras experimentações técnicas e estéticas. A coexistência entre estas inovações e a volta a elementos anteriores, como a escrita tonal carregada de consonâncias, o emprego das formas tradicionais e de citações e referências estilísticas que remetem à música do passado — ou até mesmo à obra de determinado compositor —, são ocorrências comuns na vertente da música atual denominada pós-moderna, ou pós-modernista. (Greco e Barrenechea, 2008, p. 39)

Portanto, vemos em Cage o anacronismo com procedimentos de vertentes passadas, uma primazia pela diferença em favor da repetição e uma autoria coletiva, fragmentada e descentralizada que reforça tanto o caráter social da música quanto

expõe as mais diversas relações de suas composições, expandindo as possibilidades de significado e abrindo diversas janelas para sua interpretação trazendo à frente o inapresentável por meio da desapropriação do fazer artístico. Da mesma forma, muitas dessas características são abordadas de maneira única por Marshall McLuhan, nem sempre em concordância com o que se estabeleceu como pós-moderno. Por outro lado, as similaridades da *crítica no calor da hora* do autor canadense não podem ser ignoradas, como veremos no segundo e, principalmente, no terceiro capítulo.

1.2 O Silêncio Escandido

Segundo Cage (2019), enquanto as notas, ou o som em geral, podem ser definidas a partir de quatro características — altura, timbre, intensidade e duração —, o silêncio só pode ser caracterizado por sua duração. Neste aspecto, a partir dos estudos de cognição, Elizabeth Margulis (2007) separa o silêncio em três tipos: silêncio anotado, silêncio percebido e silêncio acústico. O primeiro se refere apenas à notação musical, pois nem sempre é um silêncio percebido ou mesmo acústico. O silêncio acústico ocorre quando os sinais sonoros acontecem abaixo de determinado limiar — 25db para a engenharia acústica (Meyer, 2015, p. 327) —, mas pode ser variável de pessoa para pessoa. Assim, a duração completa do silêncio acústico nem sempre é percebida pelo ouvinte. Segundo a autora, a percepção do silêncio acústico, “assim como pausas que ocorrem na fala, é distinguida sintaticamente em diversas dimensões, dependendo do contexto na qual ocorrem”. (Margulis, 2007, p. 485. Tradução nossa)¹⁵

Em um estudo com 25 participantes, Margulis verifica que o silêncio musical é mais rapidamente percebido e sua resolução de tensão mais rápida quando é precedido da tônica ou dominante, ocorrendo o contrário em situações sem resolução tonal. Do mesmo modo, mudanças fortes de dinâmica podem gerar uma percepção de silêncio estimado maior que o real.

Quando o silêncio seguiu um acorde predominante, os participantes lembraram equivocadamente como tendo ocorrido mais próximo ao início do trecho do que realmente aconteceu [...]. Quando o silêncio ocorreu após um

¹⁵ No original lê-se: “Like pauses in speech, they are distinguished syntactically along many dimensions, depending on the context in which they occur”.

acorde de tônica, os participantes lembraram equivocadamente sua ocorrência mais próxima do final do trecho do que realmente aconteceu [...]. Uma vez que acordes de tônica geralmente encerram unidades musicais, e que acordes predominantes geralmente ocorrem próximos ao início, esses deslocamentos das localizações recordadas significam um realinhamento representativo, onde o trecho é lembrado como mais próximo à normativa sintática do que realmente estava. (Margulis, 2007, pp. 494-495)¹⁶

Assim, a pesquisadora conclui que o contexto musical afeta a percepção de períodos silenciosos, isto é, o silêncio é afetado não apenas pelo contexto tonal que o precede, mas também pelo contexto temporal ao seu redor. Apesar da duração do metro ou do relógio serem diferentes da duração percebida, como veremos mais pra frente neste capítulo, o posicionamento do silêncio em relação aos seus referenciais (sonoros ou não) é de suma importância para sua compreensão.

Antes de localizarmos o silêncio no tempo e espaço e de chegarmos ao silêncio de John Cage, continuamos nossa escanção com as categorizações de silêncio e enunciado de Bernard P. Dauenhauer (1980). O autor coloca o silêncio em três principais categorias (vide Tabela 1): Silêncio Intercalar, Silêncios Pré e Pós-Enunciado e Silêncio Profundo. Os dois primeiros estão diretamente ligados a enunciados específicos em um caráter de interdependência como um elemento estrutural da forma de discurso. Já o Silêncio Profundo não remete a um enunciado propriamente dito ou está conectado a uma forma de linguagem em si, mas é permeado por um discurso não dito. Entraremos em detalhes sobre as categorias de Dauenhauer, a começar pelo silêncio intercalar.

Categoria	Função	Exemplos
Silêncio intercalar	Pontuação, rítmico, melódico	Ponto, vírgula, pausa, cesura etc.
Silêncios pré e pós-enunciado	Moldura	Antes e depois de frases, seções etc.
Silêncio profundo	Ligado a um enunciado maior não dito, mas além de todo enunciado	Silêncio Litúrgico, do A-Ser-Dito, Entre Íntimos

Tabela 1: tipos de silêncio em Dauenhauer (1980)

¹⁶ No original lê-se: “When the silence followed a predominant chord, participants misremembered it as having occurred closer to the start of the excerpt than it in reality did [...]. When the silence occurred following a tonic chord, participants misremembered it as having occurred closer to the end of the excerpt than it in reality did [...]. Since tonic chords often end musical units, and predominant chords often occur nearer to their beginnings, these shifts in remembered location might signify a representational realignment, where the excerpt is remembered as closer to syntactically normative than it actually was”.

Silêncio intercalar

O silêncio intercalar é o silêncio ou sequência de ocorrências de silêncio que pontuam palavras, frases e séries de sentenças que se encaixam no discurso. Pode não ser um silêncio óbvio, por exemplo, ao escutarmos alguém falando em uma língua que não conhecemos essa pontuação se perde. Na música, um exemplo bastante discutido, como aponta Justin M. London (1993), é a pausa localizada no compasso 280 do primeiro movimento da *Eroica* (1803) de Beethoven, a qual é percebida como o silêncio mais barulhento da música; ou seja, é uma pausa notada na pauta e executada, mas devido à reverberação dos instrumentos da orquestra e do tempo de reverberação dos próprios anfiteatros, não chega a ser necessariamente escutada.

Segundo Dauenhauer (1980), essa pontuação funciona de maneira tanto rítmica quanto melódica. Em sua função melódica, o silêncio intercalar envolve uma operação de fechamento-abertura. A ocorrência de um silêncio intercalar termina uma frase sonora e, de algum modo, abre o caminho para a próxima. Não é uma questão de bipolaridade, pois a primeira frase se encaminha para a próxima, assim como a próxima frase remete à anterior, de modo que o sentido conjunto das frases A e B abrangem o silêncio entre elas, e o sentido global de todas as frases sonoras tomadas como um todo abrangem todas as ocorrências de silêncios intercalares.

Já em sua função rítmica, quando uma história, composição musical ou pintura são tomadas em sua totalidade, tais ocorrências não se limitam à pontuação das frases sonoras. O número, colocação e duração apropriados de silêncios intercalares são tão importantes ao sentido dramático, senão também léxico, de uma história quanto a proporção apropriada de extensão, equilíbrio interno etc. de frases sonoras, o que é bem evidente em peças musicais, mas também em todos os tipos de discurso.

Silêncios pré e pós-enunciado sonoro

Os silêncios pré e pós-enunciado sonoro contemplam aquele silêncio que imediatamente precede a primeira frase sonora de um enunciado e o silêncio que

imediatamente se segue à última enunciação sonora. Apesar de apresentar certa semelhança com o silêncio intercalar, essas duas ocorrências de silêncio são bastante diferentes. Por um lado, ambas as ocorrências do silêncio nessa categoria possuem uma função similar à função melódica do silêncio intercalar, pois o silêncio pré-enunciado gera uma operação de abertura, mas não uma função de fechamento. Já o silêncio pós-enunciado gera uma operação de fechamento, mas não uma operação óbvia de abertura. Por outro lado, nenhum destes silêncios são ritmicamente significativos.

Os silêncios pré e pós-enunciado cumprem uma função de moldura. O silêncio pós-enunciado é o mais marcante, é o silêncio que encerra um enunciado. Por outro lado, a discriminação e descrição do silêncio pré-enunciado se complicam pelo fato de que este silêncio muitas vezes não é percebido, ou é percebido retroativamente, por exemplo, pelo início de um enunciado sem um espaço de abertura suficiente, ou por uma intromissão. Porém, o silêncio pré-enunciado também pode ser claramente percebido por uma transferência de sentido, após ter encontrado um silêncio pós-enunciado bem definido, como após uma pergunta.

Alguns silêncios pré-enunciado também podem ser encontrados diretamente em ocorrências de alerta antecipatório. Neste caso, o silêncio pré-enunciado pode ser experienciado como presente e mais ou menos intenso; é o reconhecimento que uma nova fala ou audição está em preparação. Precisamente, o que permite a distinção dessas duas faces, com suas características distintas, é o enunciado emoldurado por esses silêncios.

Tanto o Silêncio Intercalar quanto os silêncios pré e pós-enunciado constituem a unidade positiva dentro da qual um enunciado se desenvolve. Esses aspectos constituem o fundo unitário contra o qual a figura de um enunciado determinado se inicia, segue seu caminho e se completa. Sem o enunciado, obviamente, este silêncio não possuiria toda a sua pluralidade. Assim, a unidade do enunciado depende, pelo menos em parte, da unidade do seu fundo de silêncio, e vice-versa. Segundo Dauenhauer, o enunciado não possui supremacia sobre esses dois tipos de silêncio, e comenta que, mesmo se o silêncio for um fenômeno positivo, em sua inter-relação, eles não podem ocorrer sem um enunciado determinado.

Silêncio profundo

Por fim, o silêncio profundo, de acordo com Dauenhauer, não parece estar ligado a um enunciado, e algumas vezes parece exercer certa primazia em relação a um enunciado qualquer, isto é, não é necessariamente obrigatória a exteriorização ou expressão sonora de um enunciado para a ocorrência do silêncio profundo. Segundo o Dauenhauer, “o silêncio profundo não está relacionado a um enunciado específico de modo que permita um mapeamento recíproco”, menos ainda possui características rítmicas ou melódicas, porém, completa o autor, “só pode ocorrer somente se associado a um enunciado”. (Dauenhauer, 1980, p. 16. Tradução nossa)¹⁷

Dauenhauer sugere três subcategorias do silêncio profundo (e admite poder haver outras, mas se limita apenas a essas). A primeira é o silêncio entre íntimos, no qual “uma aura de silêncio pervade o intercâmbio de enunciados” (Dauenhauer, 1980, p. 17)¹⁸. Neste caso, a intimidade é tanto de amor, entre familiares, por exemplo, quanto de ódio. Neste tipo de silêncio, os enunciados que ocorreram antes do silêncio entre íntimos serão vistos de maneira diferente uma vez que este silêncio ocorra. Por exemplo, o intercâmbio de enunciados que contribuíram para que duas pessoas se apaixonassem ou se odiassem apenas serão reconhecidos depois da ocorrência desta intimidade, obtendo um sentido que não poderia ser detectado antes de engendrar neste silêncio.

Em seguida vem o silêncio litúrgico, o qual é típico em algumas instâncias de adoração religiosa, mas que Dauenhauer se limita ao âmbito Católico Romano e Quaker. Para os Quaker, segundo o autor, a adoração é em si fundamentalmente silenciosa, e dentro da adoração o silêncio é o terreno tanto da ação quanto da fala. Já os católicos romanos tendem à adição de gestos a fórmulas verbais, assim como o preenchimento de pausas no ato litúrgico com as complicações dessas fórmulas e gestos. Por outro lado, Dauenhauer (1980, p. 18) chama atenção ao fato de que “reformas litúrgicas tendem a simplificar fórmulas e gestos e reintroduzir espaços silenciosos nos atos litúrgicos. [...] O ato litúrgico como um todo não constitui uma

¹⁷ No original lê-se: “Deep silence is not correlated with a specific utterance in a fashion which would permit reciprocal mapping.” [...] “Can occur only if some utterance is associated with it”.

¹⁸ No original lê-se: “An aura of silence pervades the utterances they exchange”

vida de devoção mas pode se desintegrar em ritualismo estéril a não ser que seja sustentado por rezas privadas e silenciosas”.¹⁹

Sobre o silêncio litúrgico, em comum tanto na adoração Quaker quanto Católica Romana, entretanto, é a expectativa de que Deus irá agir no silêncio aberto pelos adoradores. O espaço do silêncio não é aberto por apenas um adorador e nem providenciado para que um, alguns ou todos os adoradores realizem um ato em sequência. Ou seja, não é um espaço aberto para Deus realizar um ato especificado com antecedência por seus adoradores, mas sim, um espaço para Deus fazer o que quiser, mesmo que isso inclua algo que seus adoradores não reconheçam como tal. Aqui, o silêncio não está intrinsecamente coordenado com um enunciado ou ato específico e esperado, e assim como o silêncio entre íntimos, é um silêncio explicitamente intersubjetivo em sua origem e conservação.

Por fim, Dauenhauer descreve o silêncio do a-ser-dito (no original em inglês: *Silence of the To-Be-Said*), o qual se refere a algo que em princípio está além do que é possível ser dito pelos esforços do ser humano. “É um silêncio além de todo enunciado, o silêncio do que deve-ser-dito incorporado no que-é-dito” (Dauenhauer, 1980, p. 19)²⁰. Ou seja, é um silêncio normativo, ou filosófico.

Ao contrário dos silêncios litúrgico e entre íntimos, Dauenhauer aponta que o silêncio do a-ser-dito não ocorre necessariamente entre interlocutores, que “não existe alguém ou algo evidente para o qual o apelo é direcionado com esperança ou expectativa de resposta. Ainda, algo comparável a um apelo está presente. O enunciado apela ao a-ser-dito por sua autenticação. Mas a ‘resposta’, evidentemente, não é um enunciado”. (Dauenhauer, 1980, p. 20)²¹

Desta maneira, Dauenhauer descreve e enumera algumas características fundamentais do silêncio:

(1) o silêncio é uma performance humana ativa, a qual sempre aparece em conexão a um enunciado, (2) o silêncio é um ato de autonomia absoluto.

¹⁹ No original lê-se: “Liturgical reforms tend to simplify formulas and gestures and to reintroduce silent spaces into the flow of the liturgical act. [...] Liturgical action taken as a whole does not constitute a full life of piety but collapses into sterile ritualism unless it is sustained by private, silent prayer”.

²⁰ No original lê-se: “the silence of the to-be-said, is that silence beyond all saying, the silence of what-ought-to-be-said in which what-is-said is embedded”.

²¹ No original lê-se: “there is no evident someone or something to whom an appeal is made with the hope or expectation of a response. Yet something comparable to an appeal is present there. Utterance appeals to the to-be-said for its authentication. But the ‘response’, of course, is not an utterance”.

Ainda, (3) o silêncio envolve uma submissão seguida de uma consciência de finitude e reverência. A submissão enredada no silêncio é peculiar contanto que (4) seja uma submissão que une e liga. (Dauenhauer, 1980, p. 24)²²

Discurso

Uma vez percorrido sobre o silêncio de Dauenhauer, silêncio este que não está dissociado de um enunciado, podemos agora estabelecer o discurso segundo o mesmo autor. Dauenhauer difere entre dois tipos de discurso, o primeiro é centrado no interlocutor, o qual ocorre entre amigos, familiares e conhecidos. Nesta situação, deve-se levar em consideração as pessoas envolvidas e suas necessidades e expectativas, pois este tipo de discurso é orientado diretamente a elas.

Já o segundo tipo é o discurso centrado no tópico, no qual a primeira responsabilidade, tanto do autor quanto do público, é a de que o assunto seja expressado apropriadamente. Neste tipo de discurso a plateia não tem rosto, é substituível, mas exige que os participantes se transportem para um mundo (ou mundos) específico, e.g., o mundo das artes, política, religião, etc.

Dauenhauer apresenta alguns dos diferentes tópicos discursivos, como o científico, tecnológico, político, moral, religioso e artístico, dentre os quais iremos focar apenas neste último. Segundo o autor, o discurso artístico é um mundo constituído por “uma temporalidade marcada por uma pluralidade de momentos privilegiados” (Dauenhauer, 1980, p. 46)²³, momentos estes em que um novo objeto é apresentado ou um antigo é reavaliado. São momentos mais ou menos importantes, que não são previsíveis e, inclusive, muitas vezes, apenas percebidos retroativamente. Independente do momento, o discurso ocorre em uma relação dialética ativa entre autor e público, e exige que ambos renunciem ao mundo rotineiro e rendam-se ao mundo do discurso artístico. Dauenhauer explica que

A submissão ligada ao enunciado artístico é aquela que renuncia o que é costumeiro ou habitual, o que já passou e é agora sedimentado na rotina. O discurso artístico está destinado à condição de superar a tendência à

²² No original lê-se: “(1) silence is an active human performance which always appears in connection with an utterance, (2) silence is never an act of unmitigated autonomy. Rather, (3) silence involves a yielding following upon an awareness of finitude and awe. The yielding involved in silence is peculiar inasmuch as (4) it is a yielding which binds and joins”.

²³ No original lê-se: “a world whose temporality is marked by a plurality of privileged moments.”

cegueira que o discurso vulgar ameaça induzir. Longe de ser apenas um jogo formal gratuito, o discurso artístico deve superar os valores de referência do discurso rotineiro para que permita novas expressões que articulem o sentido da realidade. [...] A submissão em jogo aqui liga autor e público de uma maneira única. As ligações entre eles não são previamente testadas pelo tempo. Ou melhor, sua relação não é mediada por algo já estabelecido como uma mídia estável e definitiva na qual autor e audiência podem se encontrar. Na submissão que está entrelaçada com o enunciado artístico, tanto o autor quanto o público assumem riscos. O autor arrisca ser ininteligível ou mal compreendido. O público arrisca ou desperdiçar seus recursos ou ter seu mundo estável abalado. [...] Esta submissão, com sua união e ligação peculiar, é motivada por um reconhecimento duplo. De um lado, todo enunciado e feitos humanos anteriores, tomados tanto em particular quanto coletivamente, são vistos como tendo falhado em articular ou mesmo preparar para a articulação do que está atualmente disponível para ser enunciado. Do outro, tanto o autor quanto o público tomam a si mesmos como capazes, pela primeira vez, respectivamente, de enunciar e escutar algo novo. Juntos, embarcam em uma nova jornada. (Dauenhauer, 1980, p. 47)²⁴

Neste jogo de submissão e ligação, podemos partir do princípio de que a arte, em seus enunciados em geral, possui dois dos três tipos de silêncio profundo apresentados por Dauenhauer: o Silêncio-Entre-Íntimos de amor ou ódio que ocorre com o risco de uma compreensão (respectivamente) bem ou mal sucedida tomada pelo autor e público; e o Silêncio Litúrgico, pois algo acontece a partir da expressão artística, mesmo que não seja reconhecida como tal, ou que seja reconhecida apenas em um momento retroativo. Ainda, o Silêncio do A-Ser-Dito é um status que toda expressão artística almeja, independente do momento, permeada por uma expressão impossível de ser enunciada por esforços humanos, de expressão quase mística, pois é necessário um enunciado forte o bastante para ser capaz de permear este silêncio. Como veremos, o silêncio profundo tomou seu lugar nas artes definitivamente com a necessidade pós-moderna em apresentar o inapresentável. Ou seja, mais do que o quadrado preto sobre fundo branco (1915) de Kazimir

²⁴ No original lê-se: “The yielding conjoined to artistic utterance is that which surrenders what is customary or habitual, what has gone before and is now sedimented in routine. Artistic discourse is bound by the requirement to overcome the tendency to blindness which commonplace discourse threatens to induce. Far from being merely a gratuitous form of play, artistic discourse must overcome the referential values of routine discourse in order to allow new expressions of the meaning of reality to be articulated. [...] The yielding at play here binds author and audience to one another in a unique way. The bonds between them are not pretested by time. Or better, their relationship is not mediated by what is already established as a definite and settled medium in which author and audience can meet. In the yielding which is intertwined with artistic utterance, both author and audience assume risks. The author risks being either unintelligible or not understood. The audience risks either wasting its resources or having its stable world shaken. [...] This yielding, with its peculiar binding and joining, is motivated by a twofold recognition. On the one hand, every previous human utterance and deed, taken either singly or in collections, is seen to have failed to articulate or even to prepare for the articulation of what is presently available for utterance. On the other hand, both the author and audience take themselves to be capable, for the first time ever, respectively of uttering and of hearing something new. Together they embark upon a new venture”.

Malevich, temos os monocromáticos (1951) de Robert Rauschenberg, assim como, mais do que as longas pausas de Anton Webern, temos o silêncio de John Cage.

1.3 Silêncio no Pós-Guerra

Talvez pela proximidade temporal, talvez por ser o século com os eventos históricos mais registrados até o momento, o século XX não somente é permeado por, mas, não exageramos em dizer, transborda o Silêncio do A-Ser-Dito. Alguns eventos começaram a vir à tona pouco antes da virada do milênio de modo que atualmente estão à beira da banalidade no discurso popular do que Marshall McLuhan (2018) chama de sociedade midiática. Outros estão localizados na primeira metade do século. Em especial para nossa contextualização, um silêncio impossível de ser expressado por esforços humanos que ainda perdura e servirá de ponto de partida de nossa análise, é Silêncio do A-Ser-Dito exposto por Theodor Adorno (1997, p. 34. Tradução nossa), quando afirma que “escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie”²⁵. Ou, como questiona George Steiner (1998, p. ix. Tradução nossa), “quais são as ligações, ainda que mal compreendidas, entre os hábitos mentais e psicológicos de elevada erudição e as tentações do desumano?”²⁶, mas que o próprio autor responde em outro momento ao afirmar que “o silêncio é uma alternativa. Quando as palavras na cidade estão cheias de barbárie e mentira, nada fala mais alto do que um poema não escrito”. (Steiner, 1998, p. 54)²⁷

Não à toa, criou-se um silenciamento nas artes e filosofia em meados do século XX. Um momento que silenciou e gerou novas expressões. Na filosofia temos, por exemplo, Susan Sontag (1969), Gisèle Brelet (1946) e George Steiner (1967); Paul Celan (1967) e Bob Kaufman (1963) na poesia; no cinema, Jean Cocteau com o filme *Orphée* (1950); nas artes plásticas as pinturas monocromáticas de Robert Rauschenberg e, na música, a *Sinfonia Monotônica* (1947) de Yves Klein, a *Nostalgie Para Regente Solo* (1962) de Dieter Schnebel, além de, obviamente,

²⁵ No original lê-se: “To write poetry after Auschwitz is barbaric”.

²⁶ No original lê-se: “What are the links, as yet scarcely understood, between the mental, psychological habits of high literacy and the temptations of the inhuman?”

²⁷ No original lê-se: “Silence is an alternative. When the words in the city are full of savagery and lies, nothing speaks louder than the unwritten poem”.

4'33" (1952) e todas as suas releituras compostas por John Cage, entre muitos outros nas mais diferentes formas de expressão artística. Deste modo, não podemos falar aqui de um estilo típico das décadas de 1950 e 60, uma vez que cada um desses silêncios é bastante particular de seus autores e estéticas específicas, porém também não temos como negar que cada um gritou em alto e bom som com seus poemas não escritos.

1.4 Origens do Silêncio Cageano

Traçamos a partir deste ponto o caminho do silêncio de John Cage. Em uma análise superficial, o assunto pode parecer bastante simples e direto, muitas vezes irônico, porém quanto mais perto chegamos, mais complexo se torna. Segundo Kyle Gann (2010, p. 22. Tradução nossa), “[...] existem muitos níveis que podemos entender 4'33” e muitos significados simultâneos que podemos retirar da peça — o que, afinal, é um dos sinais pelos quais qualquer grande obra de arte pode ser reconhecida como tal”²⁸. Apresentamos aqui algumas das diversas fontes sociais, culturais e místicas que levaram Cage à sua concepção de silêncio.

Podemos tomar como ponto de partida a história do próprio Cage, o qual revela que no ano de 1924²⁹, ainda com 12 anos de idade, venceu uma competição de oratória com um texto chamado *Other People Think*. Em sua fala, o compositor em formação propunha “o silêncio por parte dos Estados Unidos em relação à América Latina para que pudessem ouvir o que os outros pensam, e que eles não pensam como os norte-americanos, especialmente sobre como os norte-americanos pensam sobre si mesmos”. E termina seu pensamento com a pergunta “quem naquela época poderia dizer que, aos 12 anos de idade, eu já estaria preparado

²⁸ No original lê-se: “[...] there are many levels on which 4'33” can be understood, and many simultaneous meanings to be grasped within it — which, after all, is one of the signs by which any great work of art can be recognized as such”

²⁹ Entre 1923 e 1929 Calvin Coolidge era o presidente dos Estados Unidos, também conhecido como Silent Cal, por sua personalidade quieta, apesar de bom orador. Foi um excepcionalista, termo que designa o pensamento norte-americano de que os Estados Unidos é um país excepcional em relação ao resto do mundo. Coolidge mantinha distância de assuntos de direitos civis (não se aproximava mas também não se declarava contra a Ku Klux Klan, por exemplo), e tinha desgosto declarado por políticas e assuntos internacionais, contudo, durante seu mandato, os EUA exerceram atividades de interferência intensa na América Central e no Caribe. Ainda, este é um nome que também será analisado por McLuhan, como veremos no segundo capítulo.

para dedicar minha vida ao silêncio e operações do acaso?” (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 222)³⁰

Obviamente, levou muito mais tempo para que Cage retornasse ao silêncio. Em sua palestra *The Future Of Music*, de 1937, Cage (2019, p. 3) já falava em uma escuta ativa, porém, ainda estava focado nos ruídos da paisagem sonora. Para ele, “onde quer que estejamos, o que ouvimos é em sua maioria ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando prestamos atenção, o achamos fascinante”.³¹ Contudo, nem mesmo Cage conseguiu se manter aberto a todos os sons de seu ambiente, e por volta de 1948 uma fonte sonora específica, criada para ser ignorada, perturbou o compositor. Tal fonte se chamava Muzak (atualmente *Mood Media*), empresa que fornece programação musical para escritórios, elevadores, shoppings, salas de espera, restaurantes etc. como uma espécie de ruído branco para escritórios — um entretenimento sonoro que pode ser equiparado ao de um ar-condicionado ou CPU.

Kyle Gann (2010) menciona uma pesquisa realizada sobre o uso da Muzak no exército norte-americano em 1947, a qual registrou um aumento de quase 45% de produtividade. Segundo Richard Cardinell, um dos responsáveis pela pesquisa, algumas das características essenciais da Muzak é a predominância de sons suaves, enquanto outros fatores que podem distrair a atenção do ouvinte, como

mudanças de tempo, sopros com alta intensidade, vocais — são eliminados. Orquestras de cordas e sopros predominam, os tons se misturam com o ambiente assim como as cores em uma sala. O trabalhador não deve estar mais consciente da música do que de uma boa iluminação. Os ritmos, atingindo-o inconscientemente, criam um sentimento de bem-estar e eliminam a fadiga. (Cardinell *apud* Gann, 2010, pp. 129-130. Tradução nossa)³²

³⁰ No original lê-se: “silence on the part of the United States, in order that we could hear what other people think, and that they don’t think the way we do, particularly about us. But could you say then that, as a twelve year old, that I was prepared to devote my life to silence, and to chance operations?”

³¹ No original lê-se: “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”.

³² No original lê-se: “change of tempo, loud brasses, vocals — are eliminated. Orchestras of strings and woodwinds predominate, the tones blending with the surroundings as do proper colors in a room. The worker should be no more aware of the music than of good lighting. The rhythms, reaching him subconsciously, create a feeling of well-being and eliminate strain.”

Nesta época, a programação musical era feita a partir de discos de 78 rotações por minuto, cada música contendo cerca de três minutos nos discos de 10” e até quatro minutos e meio nos discos de 12”. Cage chamava esse tipo de música de música enlatada³³, e teve em Murray Schafer um dos seus principais críticos. Como este autor comenta em *A Afinação do Mundo*,

os mesmos programas são tocados tanto para as pessoas como para o gado, mas, a despeito dos anúncios otimistas de que a produção em ambos os casos tenha aumentado, nenhum animal parece ainda ter ascendido aos Campos Elísios. O *Moozak* reduz a música ao fundo. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. Reduz a arte sagrada a uma baboseira. O *Moozak* é música para não ser ouvida. (Schafer, 2011a, p. 145)

Em 1948, é iniciada oficialmente a gestação do silêncio de John Cage que terá sua primeira realização em *4’33”*. Neste ano, chocado com a Muzak, Cage propõe uma ideia de composição silenciosa chamada *Silent Prayer*, a qual seria vendida à Muzak na expectativa de chamar a atenção de seus ouvintes pela interrupção na programação, como alguém que pega no sono em frente à TV e acorda quando esta é desligada. Segundo James Pritchett:

Silent Prayer, como descrita em 1948, é claramente o primeiro lampejo de uma ideia que, quatro anos depois, se tornaria *4’33”*; enquanto *Silent Prayer* não é *4’33”* em si, é seu antepassado. Assim, as origens da peça silenciosa não estão nas obras de Cage das décadas de 1950 e 1960, mas no conjunto estético que estamos considerando aqui: do final da década de 1940. [...] Nos justificamos, então, em considerar a importância de *4’33”* neste contexto e em tentar compreender o que ela significaria para Cage antes da criação de composições com operações do acaso. (Pritchett, 1999, p. 59. Tradução nossa)³⁴

Quanto ao uso de operações do acaso nas composições de Cage, Pritchett também comenta que em 1948 o compositor ainda estava nos seus primeiros

³³ Em 2010, o coletivo *Cage Against The Machine* conseguiu colocar sua versão de *4’33”* no Top 21 das músicas mais tocadas no natal no Reino Unido.

³⁴ No original lê-se: “‘Silent Prayer,’ as it was thus described in 1948, is clearly the first glimmer of an idea that, four years later, would become *4’33”*”; while ‘Silent Prayer’ is not *4’33”* itself, it is its ancestor. Thus the silent piece’s origins lie not in Cage’s works of the 1950s and 1960s, but rather in the aesthetic milieu we are considering here: the late 1940s [...] We are justified, then, in considering the significance of *4’33”* in this context and in attempting to understand what it would mean to Cage before the invention of chance composition”.

contatos com o pensamento oriental e ainda não havia começado a experimentar com operações do acaso. Segundo Pritchett,

Embora o acaso tenha sido utilizado no ato composicional de 1952, com certeza não foi considerado em 1948 na primeira concepção da obra: ele [Cage] quase certamente teria utilizado uma estrutura escolhida conscientemente em seu lugar. O que permaneceria igual sobre a peça de 1948 para 1952 seria a ideia de um silêncio estruturado. (Pritchett, 1999, p. 60)³⁵

Podemos também ligar a este período o escritor Aldous Huxley — uma das referências místicas e filosóficas de Cage na segunda metade da década de 1940 —, o qual já comentava em seu livro *The Perennial Philosophy*, que “O século XX é, entre outras coisas, a Era do Ruído. Ruído físico, ruído mental e ruído do desejo — estabelecemos os recordes para todos esses. E quanto; pois todos os recursos de nossas quase miraculosas tecnologias foram lançadas na atual investida contra o silêncio”. (Huxley, 1947, p. 249. Tradução nossa)³⁶

Da mesma maneira, no livro *Sounds Like Silence*, Dieter Daniels e Inke Arns (2018, p.16. Tradução nossa) destacam que já “na metade do século XX, o aumento de informações e estímulos sensoriais da sociedade midiática moderna restringia o espaço disponível para a auto-reflexão. O Silêncio, assim, se tornou uma metáfora para a necessidade de um espaço de reflexão não-codificado”³⁷. Os autores também destacam que as artes, em especial, estavam sensíveis a esta situação. Ou, nas palavras de Salome Voegelin, “Quando não há nada para se ouvir, muito começa a soar. O silêncio não é a ausência de som, mas o início da escuta.” (Voegelin *apud* Arns, 2018, p. 43. Tradução nossa)³⁸

³⁵ No original lê-se: “Although chance was used in the compositional act in 1952, it surely was not considered in 1948 when he first thought of the work: he almost certainly would have used a consciously-chosen structure instead. What would remain the same about the piece from 1948 to 1952 is the idea of a structured silence”.

³⁶ No original lê-se: “The twentieth century is, among other things, the Age of Noise. Physical noise, mental noise and noise of desire — we hold history’s record for all of them. And no wonder; for all the resources of our almost miraculous technology have been thrown into the current assault against silence”.

³⁷ No original lê-se: “by the mid-twentieth century, the increasing amount of information and sensory stimuli of modern media society was restricting the available space for self-reflection. Silence thus becomes a metaphor for the need for a non-codified space of reflection.”

³⁸ No original lê-se: “When there is nothing to hear, so much starts to sound. Silence is not the absence of sound but the beginning of listening”

Outra situação importante para Cage chegar a sua concepção de silêncio ocorreu em 1951, na sua conhecida visita à câmara anecoica. Nela, o compositor percebeu que mesmo na ausência de sons externos o corpo toma o primeiro plano. Ou seja, Cage compreendeu que o silêncio como ausência de som efetivamente não existe e que o silêncio não é o oposto do som, mas outra coisa em relação ao som. Som e silêncio, assim, não se configuram como o dualismo de uma presença e uma ausência, mas, sim, como duas presenças.

Entre tudo isso, nos chama a atenção a atitude de Cage nessa situação de confronto com o silêncio, pois na concepção geral, ocidental e cristã, o silêncio assume um caráter negativo, de confronto com a própria mortalidade. Nos surpreendemos ao ver como Murray Schafer, em *A Afinação do Mundo*, destaca o caráter solitário do silêncio ocidental,

O homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida. Como **o derradeiro silêncio é a morte**, ele adquire sua dignidade maior no serviço funerário. [...] Temendo a morte como ninguém antes dele a temera, o homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna. Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. Se alguém não tem nada a dizer, o outro falará. Daí a garrulice da vida moderna, que se estende a toda sorte de algaravia. (Schafer, 2011a, p. 354) [Grifo nosso]

Ou também em *O Ouvido Pensante*, no qual escreve

O último silêncio é a morte [...] O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: “Estou vivo”. O som, introduzindo-se na **escuridão e no esquecimento do silêncio**, ilumina-o.” (Schafer, 2011b, pp. 60-61) [Grifo nosso]

Da mesma maneira, Vladimir Jankelevich, em *A Música e o Inefável* (2018, pp. 179-180), comenta que “é o **mundo dos ruídos** e dos sons que se revela como um parêntese sobre o fundo de silêncio, que emerge no oceano do silêncio **como um raio de luz a clarear** por alguns minutos **o negro vazio** da *khora* e do espaço homogêneo” [Grifo nosso]. Ou Toru Takemitsu (1995), o qual, ao longo de seu livro

Confronting Silence, repetidamente diz estar em busca de um som forte o suficiente para confrontar o silêncio e vê neste um símbolo de morte, pois,

O medo do silêncio não é nenhuma novidade. **O silêncio envolve o mundo escuro da morte.** Às vezes, o silêncio do vasto universo paira sobre nós, envolvendo-nos. Há o silêncio intenso do nascimento, o silêncio silencioso do retorno à terra. Não tem sido a arte uma rebelião da criatura humana contra o silêncio? A poesia e a música nasceram quando o homem pronunciou um som pela primeira vez, resistindo ao silêncio. Ao raspar um objeto contra outro ou esfregar uma superfície, nasceu a arte pictórica. [...] Confrontar o silêncio exprimindo um som não é outra coisa senão verificar a própria existência. (Takemitsu, 1995, p. 27. Tradução nossa)³⁹ [Grifo nosso]

Cage, ao contrário, atravessa o terror antropocêntrico do silêncio, supera o confronto consigo mesmo e a verificação de sua própria existência, não se sente em um “negro vazio” e muito menos encara o “silêncio da morte”. Ao invés de olhar para dentro, vai encontrar nesse confronto a própria afirmação e continuidade da vida, pois “não existe tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Existe sempre algo para ser visto e escutado. Na verdade, mesmo tentando ao máximo fazer silêncio, não conseguimos” (Cage, 2019, p. 7). Ou seja, ao contrário de seus colegas compositores, vemos em Cage um discurso muito diferente, especialmente porque não relaciona em nenhum momento o silêncio ao “escuro”, à “morte” ou ao “vazio”. Como veremos mais à frente, não foram os quadros pretos de Rauschenberg que chamaram a atenção de Cage, mas, justamente, seus monocromáticos brancos. Segundo explicação do compositor em uma entrevista a Stephen Montague, em 1982,

A maravilha disso é que quando a atividade para, o que é imediatamente visto é que o resto do mundo não parou. Não existe lugar sem atividade. Ah, existem tantas maneiras de dizer isso. Imagine que eu, como pessoa, morra, mas continuo vivendo como uma paisagem para animais menores. Eu nunca paro. Apenas me enterro no chão e me tornarei uma parte e parcela de outra vida, outra atividade. Assim, a única diferença entre atividade e inatividade é a mente. A mente que se torna livre de desejos. Joyce concordaria com isso, livre de desejo e ódio — por isso ele disse que estava tão envolvido com a comédia, porque a tragédia não está tão livre desses dois. Então, quando a mente se torna livre daquela maneira, mesmo

³⁹ No original lê-se: “The fear of silence is nothing new. Silence surrounds the dark world of death. Sometimes the silence of the vast universe hovers over us, enveloping us. There is the intense silence of birth, the quiet silence of one’s return to the earth. Hasn’t art been the human creature’s rebellion against silence? Poetry and music were born when man first uttered a sound, resisting the silence. By scraping one object against another or by scouring a surface, pictorial art was born. [...] Confronting silence by uttering a sound is nothing but verifying one’s own existence”.

que continue a haver algum tipo de atividade, pode-se dizer que é inatividade. É isso que eu venho fazendo e é por isso que os críticos se incomodam tanto com meu trabalho. Porque eles vêem que eu nego aquilo que eles têm como sagrado. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 66)⁴⁰

Não podemos deixar de não relacionar esta maneira de reconhecimento da vida com a fala de Bergson, no seu entendimento de diferentes tons de vida e de atenção à mesma, pois

Nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa atenção à vida. [...] O que se toma ordinariamente por uma perturbação da vida psicológica, uma desordem interior, uma doença da personalidade, revela-se, de nosso ponto de vista, como um relaxamento ou uma perversão da solidariedade que liga essa vida psicológica a seu concomitante motor, uma alteração ou uma diminuição de nossa atenção à vida exterior. (Bergson, 2010, pp. 7-8)

No mesmo sentido da fala anterior de Cage, também podemos encontrar uma similaridade em relação ao afastamento do ego comentado por Carl G. Jung, quando explica em seu prefácio à *Introdução ao Zen-Budismo*, de D. T. Suzuki, a diferença entre o ser e o ego orientais,

Entrementes, podemos definir o ser como alguma coisa diferente do ego. Desde o momento em que uma mais elevada compreensão do ego nos conduz ao ser, êste torna-se algo de um escopo maior, englobando o conhecimento do ego e, portanto, ultrapassando-o. Da mesma forma que o ego é um certo conhecimento do meu ser, o ser é um conhecimento do meu ego, o qual, entretanto, não é mais experimentado na forma de um ego mais alto ou mais amplo, e sim na forma de um não-ego (Nicht-ich). (Jung, 1969, p. 16)

A partir dessa experiência, Cage chega à conclusão de que o máximo de silêncio que conseguimos é a ausência de sons intencionais, conceito chave para seu método de indeterminação que já vinha aplicando anteriormente a *4'33"* (1952),

⁴⁰ No original lê-se: "The marvelous thing about it is when activity comes to a stop, what is immediately seen is that the rest of the world has not stopped. There is no place without activity. Oh, there are so many ways to say it. Say I die as a person. I continue to live as a landscape for smaller animals. I just never stop. Just put me in the ground and I become part and parcel of another life, another activity. So the only difference between activity and inactivity is the mind. And the mind that becomes free of desire. Joyce would agree here, free of desire and loathing — that's why he said he was so involved with comedy, because tragedy is not so free from these two. So when the mind has become in that way free, even though there continues to be some kind of activity, it can be said to be inactivity. And that's what I have been doing, and that's why critics are so annoyed with my work. Because they see that I am denying the things to which they are devoted."

como em *Imaginary Landscape nº4* (1951) e *Music of Changes* (1951). A partir desta polaridade, podemos identificar a existência de um silêncio positivo, entendido a partir de seu aspecto criador e de continuidade da vida, e um silêncio negativo, tomado pelo ponto de vista da ausência e negação. Em artigo nosso (Guinski, Rodrigues, 2023), contrapomos estes dois silêncios a partir da teoria pós-humana de Rosi Braidotti. Segundo a autora (2013, p. 1-2. Tradução nossa), “a condição pós-humana introduz uma mudança qualitativa em nosso pensamento sobre qual seria exatamente a unidade básica de referencial comum para nossa espécie, governança e relações com os outros habitantes deste planeta”⁴¹, e propõe um novo modo geocêntrico de pensamento. Ou seja, agrega e dialoga não apenas com a alteridade não-humana e anterior a si, mas também com as extensões da vida construídas tanto culturalmente como no campo da robótica e biotecnologia em um movimento pós-antropocêntrico. Enquanto “em Takemitsu, esse confronto com a morte é visto a partir de uma perspectiva individual, na qual o todo é percebido a partir da própria existência. Já segundo a teoria pós-humana de Braidotti, a própria existência que é percebida a partir do todo” (Guinski, Rodrigues, 2023, p. 11). Em John Cage, por outro lado, percebemos a

Desterritorialização ativa em relação à tradição musical ocidental e toda a carga humanista hegemônica presente, em um movimento de abertura e incorporação de expressões sonoras não-humanas no qual o silêncio se mostra como uma força criativa e criadora. Ou seja, ao invés de um confronto introspectivo com a própria mortalidade, o silêncio Cageano se expande em uma relação ontológica com todo o ambiente no qual é inserido em uma relação não hierárquica na integração e incorporação da multiplicidade da existência como um todo. (Guinski, Rodrigues, 2023, p. 18)

Somando-se a isso, como comentamos anteriormente, um espírito de época vem a somar no silêncio de Cage além de suas experiências, epifanias e insatisfação pessoal com a paisagem sonora. Elencamos agora outras fontes diretas e indiretas que também contribuíram para a composição de *4'33"*. Sobre esse sentimento da época por uma necessidade de silêncio (assim como o silêncio profundo do indizível do pós-guerra), podemos citar a *Sinfonia Monotônica* de Yves

⁴¹ No original lê-se: “the posthuman condition introduces a qualitative shift in our thinking about what exactly is the basic unit of common reference for our species, our polity and our relationship to the other inhabitants of this planet”.

Klein, cuja ideia se deu por volta de 1949, segundo o compositor, a qual compunha apenas um acorde em Ré Maior sustentado por cerca de 20 minutos seguido de um silêncio com a mesma duração. Já Julia Schröder (2018) também comenta tanto sobre o filme *Orphée* (1950), de Jean Cocteau — no qual o silêncio é desenvolvido como metáfora —, quanto a categorização do preto e branco de Kandinsky e suas relações com o silêncio, as quais destacamos na Tabela 2 abaixo.

Branco	Preto
Muro de força infinita	Buraco infinito
Todas as possibilidades	Sem saída
Luz máxima; soma de todos os raios	Escuridão absoluta; sem luz
Som mais alto; inaudível	Som mais baixo; inaudível
Nascimento	Morte
Silêncio	Silêncio

Tabela 2: (Kandinsky apud Schröder, 2018, p. 62; e Kandinsky, 2005)

Muito mais do que Klein, Kandinsky ou Cocteau, duas influências que pesaram a balança para a composição de 4'33" foram Erik Satie e Robert Rauschenberg. Em Satie, temos a composição *Musique D'Ameublement* (1917) — ou música mobiliário —, composta junto com Darius Milhaud. A composição foi criada para ser executada nos corredores dos anfiteatros, durante os intervalos de apresentações, quando Satie (apud Thoben, 2018, p. 76) pedia ao público para “não prestar atenção e se comportar como se a música não existisse. Esta música contribui para a vida da mesma maneira que uma conversa privada, um quadro na galeria, ou uma cadeira na qual você pode ou não estar sentado”. E que Milhaud definiu, de uma maneira proto-Muzak, “é Música Mobiliário, ouvida, mas não escutada”.⁴² (Milhaud apud Thoben, 2018, p. 76)

Já em Rauschenberg, foram justamente os quadros brancos da série monocromática (1951) do artista que deram o último empurrão para que 4'33" fosse

⁴² No original lê-se: “to take no notice of it and to behave during the intervals as if it did not exist. This music ... claims to make a contribution to life in the same way as a private conversation, a painting in a gallery, or the chair in which you may or may not be seated” [...] “It is *musique d'ameublement*, heard, but not listened to”.

finalmente composta. Segundo Dieter Daniels (2018 p. 34), Rauschenberg não via as telas vazias como passivas, mas como planos de imagens “hipersensíveis”, que tornam visíveis as condições de iluminação dos ambientes e a sombra projetada pelo espectador. O próprio Cage reconhece que, se não fosse por Rauschenberg, *4’33”* talvez nunca tivesse existido. “Na verdade, o que me levou a fazer isso [4’33’] não foi coragem, mas o exemplo dado por Robert Rauschenberg. Seus quadros brancos que eu comentei anteriormente. Quando eu os vi, eu pensei ‘Ah sim, eu devo; do contrário, estarei atrasado, do contrário, a música estará atrasada’”.⁴³ (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 67)

Inke Arns (2018, p. 40) comenta que *4’33”*, assim como as *Pinturas Brancas* (1951) de Rauschenberg, está menos preocupada com o nada ou o vazio, do que com a inevitável presença de algo. Da mesma maneira, podemos relacionar a vanguarda modernista, como comentamos no início deste capítulo, como os *readymades* de Marcel Duchamp e a *Arte do Ruído* (1913) de Luigi Russolo, na expansão das possibilidades na música e artes visuais, sobre os quais Schafer destaca

Os experimentos de Russolo marcam um ponto focal na história da percepção auditiva, uma inversão de figura e fundo, uma substituição da beleza pelo lixo. Marcel Duchamp fez a mesma coisa, na mesma época, com as artes visuais ao exhibir um urinol. [...] Quando John Cage abriu as portas da sala de concertos para deixar que o ruído do tráfego se misturasse aos seus próprios ruídos, estava pagando um débito não reconhecido a Russolo. (Schafer, 2011a, pp. 161-162)

Por fim, citamos também um equivalente cômico de Cage e Rauschenberg do final do século XIX: o artista pré-dadaísta Alphonse Allais. Assim como uma peça silenciosa, Allais também criou uma série de quadros monocromáticos, a diferença é que sua produção está sempre acompanhada de uma legenda de caráter sarcástico. A peça silenciosa, de 1897, chamada de *Marcha Fúnebre Para Um Homem Grande e Surdo*, é composta por 24 compassos vazios e uma indicação de andamento como uma risada lenta. Já seus monocromáticos apresentam legendas como, por exemplo, em seu quadro branco: Jovens freiras anêmicas atravessando uma

⁴³ No original lê-se: “Actually what pushed me into it was not guts but the example of Robert Rauschenberg. His white paintings that I referred to earlier: When I saw those, I said, ‘Oh yes, I must; otherwise I’m lagging, otherwise music is lagging’”.

nevasca a caminho da primeira comunhão. Cage comenta que não estava ciente dessas peças, mas que tinha conhecimento de um livro em branco publicado pelo artista.

Assim, *4'33"* começa a se tornar uma peça mais complexa, com uma riqueza de sentidos surpreendente para uma obra de arte aparentemente vazia. Kyle Gann resume nossa discussão até aqui, contrapondo as ideias de silêncio negativo e positivo, assim como desentendimentos sobre *4'33"*, ao dizer que

A ideia que começou como uma negação — uma folga da escuta forçada da Muzak —, agora se torna uma afirmação, a aceitação daqueles sons sobre os quais não se tem controle e não se tem intenção. A câmara anecoica revelou a futilidade da negação, enquanto o Zen ofereceu a alternativa, uma atitude afirmativa. Sem ambos os lados dessa equação, *4'33"* poderia nunca ter acontecido. Manter o *'Silent'* como parte do título teria sido enganoso, implicando o oposto do que Cage passou a entender. *4'33"* é geralmente caracterizada como a *'Sonata Silenciosa'* de Cage, mas o ponto é que ela não é silenciosa, que não existe tal coisa como o silêncio; *'Sonata de Ruídos Não Intencionais'* estaria um pouco mais próximo da verdade. (Gann, 2010, p. 163)⁴⁴

O que nos leva à estreia de *4'33"*, a qual ocorreu em 29 de agosto de 1952, no Maverick Concert Hall (Figura 1), nos arredores da cidade de Woodstock, no estado de Nova York. Se prestarmos atenção na primeira performance da peça silenciosa, percebemos um contraste enorme com o que se convencionou ser uma performance de *4'33"*. A começar pela própria sala de concerto, o Maverick Concert Hall, em formato de celeiro, no meio da mata, nele são realizadas apresentações a portas abertas durante o verão. Quando Cage escolhe, e muito provavelmente não por acaso, estrear a peça lá, seus comentários sobre deixar os sons serem eles mesmos e deixar os sons do mundo fazerem sua própria música assumem uma nova significação. Tudo isso seria inviável, em um primeiro impacto, no meio da cidade (o que poderia ser visto apenas como uma derivação de Russolo), ou em uma sala de concerto com isolamento acústico.

⁴⁴ No original lê-se: “The idea that had begun as negation — a respite from the forced listening of Muzak — now became affirmation, an acceptance of those sounds over which one has no control, and which one did not intend. The anechoic chamber revealed the futility of the negation, while Zen offered the alternative, affirmative attitude. Without both these sides of the equation, *4'33"* might not have happened. To have retained “Silent” as part of the title would have been misleading, implying the opposite of what Cage now understood. *4'33"* is often mischaracterized as Cage’s *'Silent Sonata'*, but the point is that it is not silent, that there is no such thing as silence; *'Unintended Noise Sonata'* would come closer to the truth.”



Figura 1 - Maverick Concert Hall (Fonte: maverickconcerts.org)

Uma vez que não existem registros do evento no qual 4'33" ocorreu pela primeira vez, confiamos em alguns relatos, como o de Inke Arns. Em sua fala, a autora destaca o som do vento, da chuva e do público, além da teatralidade de David Tudor abrindo e fechando a tampa do teclado do piano entre atos. Arns conta que

David Tudor colocou a pauta no piano e permaneceu sentado ao longo da performance em três movimentos, que ele marcou com um cronômetro, sem apertar nenhuma tecla. Ele fechou a tampa do teclado para marcar o início do primeiro movimento, durante o qual era possível ouvir o vento uivando pelas árvores em frente ao Maverick concert hall. Após 30 segundos ele abriu a tampa do teclado indicando o final do primeiro movimento. E fechando novamente para o segundo movimento. Agora, gotas de chuva podiam ser ouvidas caindo no telhado da sala de concertos. Durante o segundo, e mais longo, movimento, Tudor virou a página da partitura e pisou no pedal, mas sem pressionar nenhuma tecla. Para o último

movimento a tampa foi aberta (pausa) e então fechada. Agora os sussurros da plateia podiam ser escutados. (Arns, 2018, p. 40)⁴⁵

Ou, como o próprio Cage recorda, com certa ironia,

Eles não entenderam. Não existe tal coisa como o silêncio. O que eles achavam que era silêncio (em 4'33"), porque eles não sabiam escutar, estava repleto de sons acidentais. Era possível ouvir o vento soprando do lado de fora durante o primeiro movimento (na estreia). Ao longo do segundo movimento, gotas de chuva começaram a percutir o telhado e, durante o terceiro movimento, as próprias pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes enquanto falavam ou se retiravam. [...] As pessoas começaram a sussurrar entre si, e algumas se retiravam. Elas não riram — se irritaram quando perceberam que nada iria acontecer, e não esqueceram mesmo depois de 30 anos: elas ainda estão irritadas. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 65)⁴⁶

Ou seja, não temos sons intencionais vindos do ponto focal da peça — David Tudor e o Piano —, contudo, podemos realizar um exercício de abstração e perceber no vento um naipe de sopros, na chuva a percussão e no público o coro. Quanto a este último, não podemos deixar de relacionar com o drama grego, pois, como aponta W. B. Yeats, “No drama grego a emoção da multidão provinha de seu coro, que evocava sofrimentos célebres, ou até mesmo todos os deuses e todos os heróis, para testemunhar, por assim dizer, alguma fábula bem-ordenada, alguma ação separada, e o fazia unicamente por si mesmo” (Yeats *apud* McLuhan, 2005, p. 253). Ou, ainda, como veremos em detalhes no terceiro capítulo, a partir da ressonância das ideias e teorias de McLuhan, 4'33" pode ser interpretada como uma orquestra descentralizada, na qual é utilizado o espaço acústico do auditório e seus

⁴⁵ No original lê-se: “David Tudor put the manuscript score on the piano, and sat through the performance of the piece in three movements, which he timed with a stopwatch, without striking a single key. He closed the lid of the piano to mark the beginning of the first movement, during which one could hear the wind howling in the trees in front of the Maverick Concert Hall. After thirty seconds he opened the lid to indicate the end of the first movement. For the second moment it was closed again. Now raindrops could be heard falling on the roof of the concert hall. During the second, longer, movement Tudor turned the pages of the score and stepped on the pedal, but without playing a key. For the last movement the lid was also first opened (pause) and then closed. Now one could hear members of the audience whispering”

⁴⁶ No original lê-se: “They missed the point. There’s no such thing as silence. What they thought was silence (in 4'33”), because they didn’t know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement (in the premiere). During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out. [...] People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn’t laugh — they were irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven’t forgotten it 30 years later: they’re still angry”.

entornos, gerando um alto envolvimento do público, e não o espaço visual no qual o público é mero receptor passivo.

Importante lembrar, entretanto, que *4'33"* passou por diversas releituras feitas pelo próprio Cage, assumindo diferentes formas de apresentação ao longo do tempo, de maneira que não podemos afirmar que tal performance está errada, ou que exista uma versão definitiva da mesma. Porém, como Takemitsu aponta, o tempo e a repetição criam vícios em performances que muitas vezes não estão especificadas na pauta, mas que são tomadas como regra tanto por regentes quanto pelo público. Mais especificamente, Takemitsu (1995) fala de *New World* (1893), de Dvořák, na qual são adicionadas mais de duzentas passagens em rubato que não estão especificadas na partitura original. Em *4'33"* também percebemos que a maior parte das suas apresentações tem adquirido um caráter homogêneo, ocorrendo a portas fechadas dentro de salas de concerto ou estúdios isolados acusticamente, e que a notação mais utilizada (quando utilizada) é a edição Tacet.

Como aponta Alberto Heller (2008, p. 31), “as obras de Cage não demonstram conceitos: o conceito apenas aponta uma direção inicial, que pode mudar a qualquer momento”. Da mesma maneira, Carlos Arthur Avezum Pereira (2007, p. 14), comenta que é a reificação de *4'33"* em detrimento de um alto conceitualismo que acabou por estigmatizar a peça, e completa, por meio da teoria dos afetos, que a questão não é exatamente o que este silêncio de *4'33"* diz ou quer dizer, mas o que ele faz. Ou, ainda, segundo o próprio Cage, “ela nos abre para qualquer possibilidade apenas quando não tomamos nada por base. Mas, até onde eu posso dizer, a maioria das pessoas não compreende isso”. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 65)⁴⁷

É um movimento contrário ao que Murray Schafer expõe na *Afinação do Mundo* (2011a). Segundo o autor, na medida em que a avançava a industrialização, as cidades seguiam o mesmo ritmo com o crescimento de suas populações e níveis de poluição sonora. Durante essas mudanças, tanto as galerias de arte quanto as salas de concerto se fechavam às ruas e seus ambientes em volta. Assim, não apenas o ambiente deixava de interferir na arte, como também a arte deixava de interferir no ambiente, criando espaços isolados no que McLuhan (1972) chamaria de mosaicos dadaístas unificados pelos limites das cidades, da mesma forma como

⁴⁷ No original lê-se: “It opens you up to any possibility only when nothing is taken as the basis. But most people don’t understand that, as far as I can tell”.

os elementos de um jornal têm em comum apenas os limites da folha e a data no topo da página.

Ainda, importante notar, segundo David Cline (2019, p. 95), que apesar das durações terem sido determinadas pelo I-Ching e dos sons da paisagem serem imprevisíveis, em *4'33"*, Cage nunca chegou a abdicar do controle sobre o músico, pois a ausência de símbolos indicam que o performer deve se manter em silêncio. Ou, como aponta James Pritchett (1999, p. 69), “Poderíamos acusar Cage, em *Lecture on Nothing* e *4'33"*, de endossar um tipo de quietismo musical, de sentar-se em silêncio e fazer nada. Porém, *Lecture on Something*, ao afirmar a ação e criação, equilibra o esvaziamento de *Lecture on Nothing*, tornando claro que ‘dizer nada’ não significa mera ociosidade”.⁴⁸

Das diversas atualizações de *4'33"*, três notações diferentes foram criadas por Cage, a saber: a Notação em pauta (1952) (Figura 2); a Notação gráfica (1953), ou também chamada de proporcional (Figura 3); e a Edição Tacet (1960), ou linguística (Figura 4). Como comentamos acima, é esta última a mais conhecida e repetida em generalidades percebidas em diversas teses, artigos e livros ao longo desta pesquisa. Além das diversas performances facilmente encontradas na internet, um exemplo é a seguinte passagem do *Som e o Sentido*, de José Miguel Wisnik, que diz: “A famosa peça de John Cage, **Tacet 4'33"** (1952), junto com sua constatação do caráter ruidoso do silêncio, fazem uma ponte com os lances de Satie.” (Wisnik, 1989 p. 46. Grifo nosso). Ou, ainda, em uma apresentação de 2012, em comemoração aos 100 anos de Cage, da Orquestra Sinfônica da BBC⁴⁹, a qual ocorre a portas fechadas e tem a orquestra como ponto focal, o que, como veremos em uma leitura McLuhaniana no terceiro capítulo, é uma reversão do silêncio a um caráter primordialmente visual.

Esse não é um detalhe irrelevante. Segundo Dieter Daniels, cada um dos tipos de notação de *4'33"* enfatiza um aspecto diferente da peça. Ainda, cada versão, ou método de notação, também pode ser entendido como diferentes modos composicionais, pois, como explica o autor,

⁴⁸ No original lê-se: “Cage could be accused in ‘Lecture on Nothing’ and *4'33"* of endorsing a kind of musical quietism, of sitting quietly and doing nothing. But ‘Lecture on Something,’ in affirming action and creation, balances the emptiness of ‘Lecture on Nothing,’ making it clear that ‘saying nothing’ does not mean mere idleness”.

⁴⁹ Disponível no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=S__NyJ8HcZ4&t=151s> Acesso em 24/04/2023

— A notação em pauta da estreia em 1952 (o original foi perdido, contudo duas reconstruções de David Tudor, de 1982 e 1990, existem) enfatizam o caráter musical; a música tradicionalmente notada também pode conter momentos de silêncio, cruciais para o impacto da composição.

— A notação gráfica de 1953 (dedicada a Irwin Kremen) representa as três partes como espaços em branco entre linhas desenhadas em seis páginas vazias, uma notação de tempo/espaço que apresenta uma analogia visual aos *Quadros Brancos* de Robert Rauschenberg.

— A notação *Tacet*, de 1960, primeiramente datilografada e, então, em sua quarta versão (1986), escrita a mão por Cage, foi a primeira partitura a ser publicada, pela Henmar Press. Esta versão destaca os aspectos textuais ou conceituais da obra, os quais se estendem além do contexto das práticas de performance musical. (Daniels, 2018, p. 26. Tradução nossa)⁵⁰

Caso *4'33"* tivesse existido apenas em performance, isolada, é seguro afirmar que a peça nunca atingiria o status que possui hoje, e seria apenas uma curiosidade irônica como as peças de Alphonse Allais comentadas anteriormente. Ou, segundo Jankelevich, “a ideia de uma música absolutamente silenciosa, inexpressa e desencarnada é, afinal de contas, uma abstração conceitual”. (Jankelevich, 2018, p. 74)

Podemos ainda contrapor essa “abstração conceitual” com o que Derrida (1979) chama de *Parergon*, ou seja todos os elementos exteriores à obra, como, no caso de *4'33"*, a presença de uma partitura, instrumento musical, músico, regente, sala de concerto, público, descrição no programa, o pacote completo. Derrida (1979, p. 20. Tradução nossa) explica que “um *parergon* está contra, ao lado, acima e além do *ergon* [obra], a obra concretizada, a concretização da obra. Mas não é incidental; conecta-se e coopera na operação da obra pelo lado de fora”⁵¹. E, como vimos até aqui, *4'33"* pode ser interpretada de várias maneiras, mas inexpressa e desencarnada são dois adjetivos que se valem apenas para aqueles incapazes de escutar além do próprio ouvido.

⁵⁰ No original lê-se: “— The notation on staff paper for the premiere in 1952 (the original has been lost, although two reconstructions by David Tudor from 1982 and 1990 exist) emphasizes the musical character; traditionally notated music can also contain silent moments, which are crucial for the impact of composition.

“— The graphic notation of 1953 (dedicated to Irwin Kremen) depicts the three parts as blank space between lines on six otherwise empty white pages, a time/space notation that offers a visual analogy to Robert Rauschenberg’s White Paintings.

“— The *Tacet* notation from 1960, first written on a typewriter and ultimately, in the fourth version (1986) in Cage’s own handwriting, was the first score to be published, by Henmar Press. This version highlights the textual or conceptual aspect of the piece, which goes beyond the context of musical performance practices”.

⁵¹ No original lê-se: “A *parergon* is against, beside, and above and beyond the *ergon*, the work accomplished, the accomplishment of the work. But it is not incidental; it is connected to and cooperates in its operation from the outside”.

60 ♩ = 2½ cm.

4/4

I

.16

.32
→ .33

1

Figura 2 - Fac-símile da reconstrução de David Tudor da primeira partitura de 4'33" em notação tradicional



Figura 3 - Fac-símile da segunda partitura de 4'33" em notação proporcional

Portanto, em uma primeira análise conceitual, podemos dizer que 4'33", apesar de seu conteúdo vazio, traz um silêncio de ouro, que mistura o silêncio intercalar e os silêncios pré e pós-enunciado. Quanto a esses dois silêncios de Dauenhauer, Steven L. Bindeman (2017, p. 5) comenta que o seu mau uso pode levar à confusão do público ou, até mesmo, ao desconforto emocional. Quanto ao Silêncio Profundo, podemos identificar já na superfície da peça como algo próximo ao Silêncio Litúrgico, obviamente não na espera de um ato de Deus para Cage, mas da vida em si, como um silêncio em que algo sempre está acontecendo, mesmo que o indivíduo, parte deste silêncio, não o reconheça como tal. Ou seja, segundo Dauenhauer (1980, p. 4), “ao contrário do mutismo, o silêncio envolve necessariamente uma atividade consciente. Porém, justamente porque o silêncio envolve uma atividade consciente, a ocorrência ou não ocorrência de ruídos encontrados passiva ou espontaneamente, em si mesmos, não previne ou produz o silêncio”.⁵²

⁵² No original lê-se: “unlike muteness, silence necessarily involves conscious activity. But precisely because silence does involve conscious activity, the occurrence or nonoccurrence of passively or spontaneously encountered noise, of itself, can neither prevent nor produce silence”.

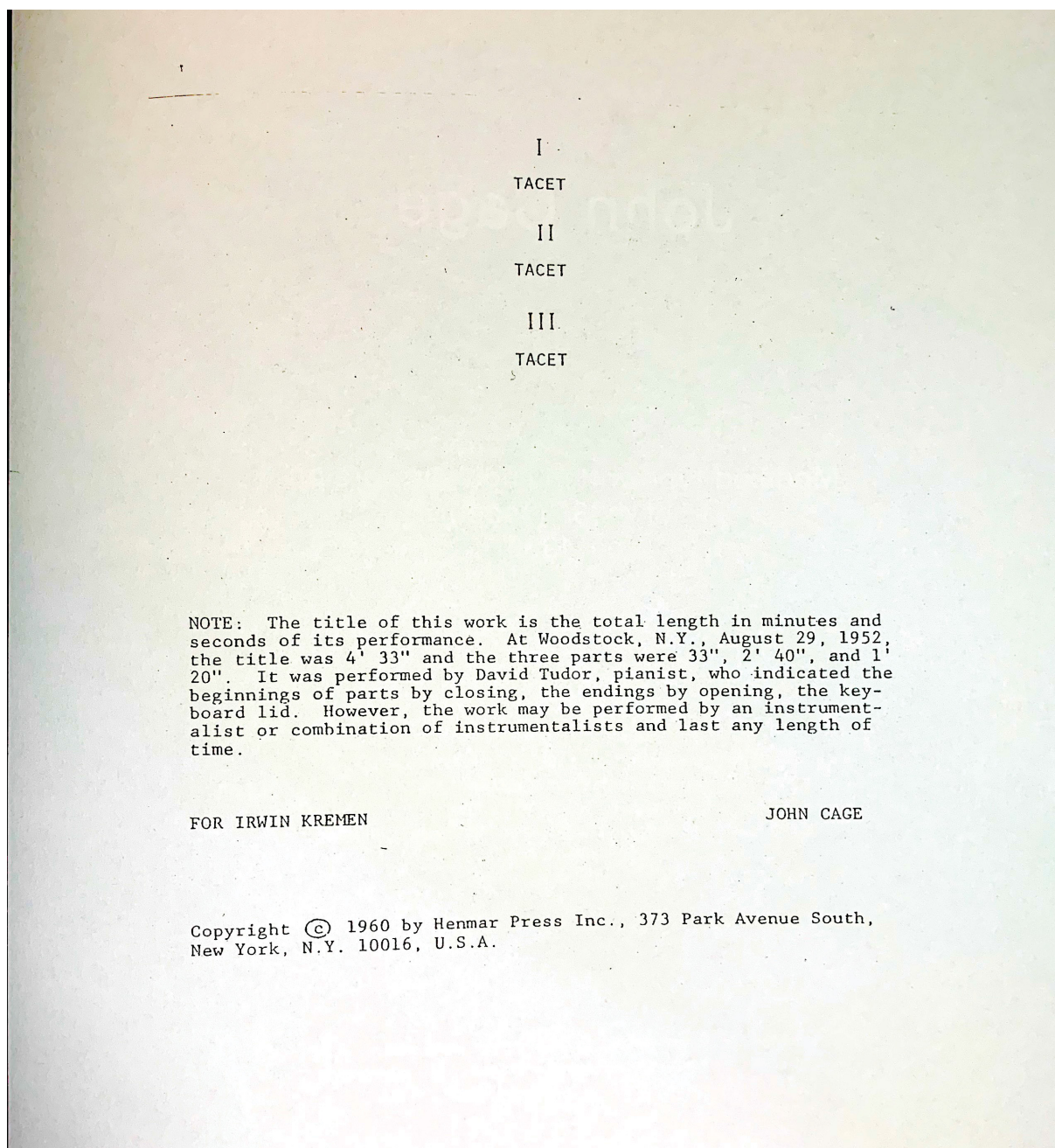


Figura 4 - Fac-símile da edição Tacet, a terceira partitura de 4'33", em notação linguística e dedicada à Irwin Kremen

Entre as categorias e funções do silêncio estudadas (algumas não discutidas no âmbito desta dissertação), desde Dauenhauer (1980) e Margulis (2007) à Thomas Clifton (1976) (silêncio temporal, de registro, e silêncio em movimento), William Dougherty (1979) (silêncio normativo e não normativo), Zofia Lissa (1964) (Silêncio como fundo, moldura, pontuação, ritmo, articulação etc), Richard Littlefield (1996) (Funções emoldurantes), entre outros, é possível perceber que a definição de

Cage pode ser ampliada. Não é apenas a duração que define o silêncio, mas também o contexto no qual está inserido. Ou seja, como exploramos ao longo deste capítulo, onde o silêncio está posicionado em relação a outros referenciais é tão importante quanto sua duração, pois, como vimos, *4'33"* é a própria prova disso. Seja sua performance no Maverick Concert Hall, nas ruas de Nova York, ou na privacidade de casa, a percepção do silêncio é relativa. Como diz aquela anedota da explicação de Einstein sobre a relatividade, “Quando você se senta com uma garota legal por duas horas, você pensa que passou apenas um minuto. Mas quando você senta em um fogão quente por um minuto, pensa que foram duas horas. Isso é a relatividade” (Z’EV, 2010, p. 415). Mais do que isso, este silêncio, como abordamos até este ponto, não é um silêncio privado, especialmente por ser um silêncio musical. Como o próprio Cage (*apud* Kostelanetz, 2005, p. 74) nos lembra, ao contrário de outras formas artísticas como a pintura, a música é uma arte social e neste sentido, Adorno explica que

a discussão do compositor com o material é também a discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção. As advertências, que o material transmite ao compositor e que este transforma enquanto as obedece constituem-se numa interação imanente. É compreensível que no surgimento de uma técnica não possam ser antecipados os estados futuros ou que se possa fazê-lo somente de maneira fragmentária. (Adorno, 2011, p. 36)

Adorno, nesta citação, se referia então ao dodecafonismo de Schoenberg, contudo, percebemos que sua frustração com os rumos da música na indústria cultural são similares aos de Cage em relação à Muzak (uma das consequências da indústria cultural). Mais que isso, Cage leva tal caráter social a outros níveis, isto é, o público não “emigra” mais para a obra, mas é obrigatoriamente inserido nela.

Vistas as relações culturais, sociais e históricas de *4'33"*, passamos agora às ressonâncias místicas da peça silenciosa e como algumas fontes e práticas do pensamento oriental foram fundamentais para a concepção do silêncio de John Cage.

1.5 Expresso do oriente para 4'33”

Segundo Kyle Gann (2010, p. 31), 4'33” nasceu de duas vertentes: por um lado, da tradição da música europeia, caracterizada pelas convenções e estrutura formal da peça, que relacionamos com o parergon anteriormente; por outro, temos também a filosofia oriental em seu caráter conceitual e ritual, a qual discutimos nesta seção.

Em meados da década de 1940, ocorreu o que é considerado pela crítica como o primeiro contato direto de Cage com a filosofia oriental. Nesta época, deprimido e desiludido, o compositor conheceu a musicista indiana Gita Sarabhai, a qual havia ido aos Estados Unidos estudar a música ocidental. Sarabhai pediu a Cage que a ensinasse sobre contraponto e música contemporânea, e Cage, em troca, pediu que ela o ensinasse sobre a música e estética indianas.

Ao final de seu período de estudos, Sarabhai presenteou o compositor com o livro *The Gospel of Sri Ramakrishna*, uma compilação de textos sobre a vida e obra do líder hindu (1836-1886). Segundo Pritchett (1999, p. 36), “a mensagem de Ramakrishna sobre viver desapegado no mundo se tornou uma espécie de terapia para Cage, porém, mais que isso, funcionou como uma introdução à filosofia indiana e o levou a se aprofundar ainda mais sobre o pensamento oriental”.⁵³ Logo em seguida, *The Perennial Philosophy*, de Aldous Huxley — livro que traz uma comparação entre o misticismo oriental e ocidental —, auxiliou Cage a expandir seu conhecimento e interesse no pensamento oriental, introduzindo o compositor ao zen-budismo e autores como Chuang Tze, Lao Tze e Meister Eckhart.

Outra fonte importante do pensamento oriental para Cage, talvez mesmo anterior a Sri Ramakrishna e Huxley, são os textos de Ananda K. Coomaraswamy. Gann (2010, p. 89) especula que o contato de Cage com os escritos de Coomaraswamy tenha ocorrido por volta de 1942, quando o compositor morou com o teórico e mitologista Joseph Campbell. De todo modo, junto com o I-Ching, a afirmação de Coomaraswamy de que a função da arte é imitar os modos de operação da natureza (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 41) se coloca como uma das maiores influências para a indeterminação de Cage.

⁵³ No original lê-se: “Ramakrishna’s message of living unattached in the world became a sort of therapy for Cage, but beyond this, it served as his introduction to Indian philosophy and led him to further immerse himself in Eastern thought”.

Sobre a obra de Coomaraswamy destacamos também sua descrição dos *rasas*, ou nove emoções permanentes. Gann (2010, p. 95) aponta que *rasa* pode ser traduzido, aproximadamente, como sabor, essência, suco ou aroma, e é utilizado tanto em textos culinários quanto na filosofia estética. Para Coomaraswamy, é função da arte gerar emoções estéticas, *rasas*, no espectador, as quais são: o Erótico, Heroico, Hediondo, Furioso, Jovial, Terrível, Patético e Maravilhoso que levam ao último, a Tranquilidade. Gann (2010, p. 96) especula que esses conceitos foram essenciais em algumas composições de Cage, prévias a *4'33"*, — como, por exemplo, *Sonatas and Interludes* e *Sixteen Dances* —, e que essas composições também foram passos necessários para a criação da peça silenciosa. Por fim, Gann também percebe outras similaridades com o pensamento de Cage,

igualmente — e isso se tornará um tema recorrente na vida de Cage —, Coomaraswamy rejeita a distinção moderna segundo a qual algumas pessoas são artistas e outras não. ‘O artista não é um tipo especial de pessoa, mas cada pessoa que não seja um artista em seu meio, cada pessoa sem uma vocação, é um preguiçoso’. Auto-expressão possui apenas um papel incidental, nunca um papel central, e a ênfase da nossa cultura na personalidade humana na arte não é nada menos que uma perversão. (Gann, 2010, p. 91)⁵⁴

Todavia, para a definição de Cage sobre o silêncio, quem exerceu a maior influência dentro do pensamento oriental foi o estudioso zen-budista Daisetz Teitaro Suzuki. Além dos diversos livros traduzidos para ao inglês, Cage também teve a oportunidade de acompanhar as palestras de Suzuki na Universidade de Columbia, no estado de Nova York, no início da década de 1950. Sobre este período, Cage rememora:

Aconteceu entre 1946 e 47, e esse envolvimento não ocorreu imediatamente. Começou com a filosofia oriental, então Suzuki chegou do Japão para lecionar na Columbia, cujas aulas eu assisti por uns três anos. Isso nos leva até 1951, ou algo assim. O efeito que tudo isso teve foi primeiro mudar o que quer que eu estivesse tentando dizer com meu trabalho. Em segundo lugar, mudar como eu estava fazendo meu trabalho. E o que eu estava dizendo era bastante influenciado por noções orientais

⁵⁴ No original lê-se: “Likewise — and this will become a theme in Cage’s life — Coomaraswamy rejects the modern distinction by which some people are artists and others are not. ‘The artist is not a special kind of man, but every man who is not an artist in some field, every man without a vocation, is an idler.’ Self-expression plays only an incidental role, never a central one, and our culture’s emphasis on the human personality in art is nothing less than a perversion”

como criação, preservação, destruição e quietude; além de estar bastante envolvido no entendimento das estações. Então, a ideia indiana sobre as emoções que são necessárias para a criação de uma obra de arte, as quatro emoções brancas, as quatro pretas e a central, sem cor, a tranquilidade, sendo esta a que deve ser expressada independente de quais outras também sejam. Tudo que eu quis expressar em certas obras. Assim, eu comecei a compor daquela maneira, primeiramente com tabelas, nas quais eu navegava, independente de minhas intenções. Em outras palavras, um espírito de aceitação ao invés de um espírito de controle. Assim, eu testei minha vida pela minha arte. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, pp. 16-17)⁵⁵

Podemos dizer que Sri Ramakrishna, Coomaraswamy e Huxley preparam o terreno, mas a fundação do silêncio e da disciplina de Cage foram realmente estabelecidas por Suzuki e o zen-budismo. Como podemos perceber nesta declaração do compositor para Laurie Anderson,

Eu tive muita sorte. Li o livro *The Gospel of Sri Ramakrishna*. Fiquei bastante interessado, em outras palavras, no pensamento oriental. Também li um pequeno livro de Aldous Huxley chamado *The Perennial Philosophy*, e a partir disso eu fiquei com a ideia de que todas as diversas religiões diziam a mesma coisa mas com sabores diferentes. Por exemplo, Ramakrishna falou sobre Deus como um lago de pessoas chegando às margens porque estavam com sede. Então eu continuei procurando até encontrar um sabor que gostasse, e esse sabor foi o do zen-budismo. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 16)⁵⁶

Suzuki foi (e seus escritos ainda são) uma das principais referências do zen-budismo para o Ocidente. Nasceu em 1870 e foi doutor em Letras e professor de Filosofia da Universidade de Otani, em Kyoto. Entre 1952 e 1958, foi professor visitante da Universidade de Columbia. Sua visão sobre o zen-budismo é

⁵⁵ No original lê-se: “It happened between ’46 and ’47, and the involvement didn’t take place immediately. It began with Oriental philosophy and then Suzuki came from Japan and was teaching at Columbia, and I attended his classes for some three years. So that, that takes us up to about ’51 or something like that. Now the effect it had was first to change what it was that I was trying to say in my work. And, second, to change how it was I was making my work. And what it was that I was saying was very much influenced by such Oriental notions as creation, preservation, destruction, and quiescence; and I was most involved in this understanding of the seasons. And then the Indian notion of the emotions that are necessary to make a work of art, the four white ones and the four black ones and the central one, without color, of tranquility, this being the one that must be expressed no matter what others are expressed. All that I tried to express in certain works. Then I began composing in that way, first with charts, in which I made moves on the charts, regardless of my intentions. In other words, a spirit of acceptance, rather than a spirit of control. And then testing my life by my art”

⁵⁶ No original lê-se: “I was very fortunate. I had read *The Gospel of Sri Ramakrishna*. I became interested, in other words, in Oriental thought. And I read also a short book by Aldous Huxley, called *The Perennial Philosophy*, and from that I got the idea that all the various religions were saying the same thing but had different flavors. For instance, Ramakrishna spoke of God as a lake of people coming to the shores because they were thirsty. So I browsed, as it were, and found a flavor I liked and it was that of Zen Buddhism”

considerada modernista e recebeu várias críticas, especialmente da vertente budista chinesa, mas nem por isso foi menos respeitado.

De acordo com Suzuki (1969, p. 55), não é fácil para a mente ocidental entender o zen-budismo. Segundo ele, o raciocínio oriental é sintético e não dá muita atenção à elaboração de particularidades, mas à “captação intuitiva do todo. Portanto, a mente oriental, caso imaginemos sua existência, é necessariamente vaga e indefinida, e parece não possuir um índice que imediatamente a revele a um estranho”.

Em seu prefácio à *Introdução ao Zen Budismo*, Murillo Nunes de Azevedo também comenta sobre o que para nós ocidentais pode parecer apenas uma falta de sentido, se trata, na verdade, apenas de uma forma diferente de pensamento. Segundo ele, “o Zen é ilógico, ou melhor, alógico. Está além do dualismo lógico-ilógico, acima portanto da barreira verbal que tem sua validade numa zona puramente intelectual” (Azevedo, 1969, pp. 33-34). Da mesma maneira, Suzuki comenta que é próprio do zen ultrapassar a lógica e encontrar uma afirmação acima de tudo e além da antítese, pois

Não é objetivo do Zen parecer ilógico por seu próprio interesse, e sim fazer que as pessoas saibam que a consciência lógica não é final e que há uma certa afirmação transcendental que não pode ser obtida através da luz intelectual. A bitola intelectual do sim e do não é completamente satisfatória quando as coisas seguem o seu curso regular, mas tão logo questões últimas da vida são focalizadas, o intelecto fracassa na resposta. (Suzuki, 1969, p. 90)

O objetivo da disciplina Zen, de acordo com Suzuki, é atingir o *Satori*, ou um novo ponto de vista, “um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica. Qualquer que seja a definição, *satori* significa o desabrochar de um novo mundo até então despercebido, em face da confusão da mente dualística”. (Suzuki, 1969, p. 113)

Para que se atinja tal disciplina e iluminação, são praticados os exercícios do *koan* e do *zazen*. Este equivale ao sânscrito *Dhyana*, uma forma de meditação ou contemplação profunda. O *zazen*, entretanto, não é um fim em si mesmo, sendo considerado, inclusive, uma prática secundária no zen-budismo. Suzuki define a *Dhyana* como “manter o pensamento unido, não o deixando peregrinar para longe

do seu caminho, isto é, ter a mente concentrada num único objeto mental". (Suzuki, 1969, p. 125)

Para o zen-budismo, por outro lado, de nada serve o *zazen*, ou *Dhyana*, sem os *koans*, palavra que significa, literalmente, documento público ou estatuto autorizado, mas utilizado no zen para designar as anedotas dos antigos mestres. É justamente aqui que o ilógico ou alógico do zen entra em cena, citamos abaixo alguns exemplos:

- Quando batemos com uma mão de encontro à outra ouvimos um som. Qual é o som produzido por uma só?
- Se tens um bastão eu te darei um. Se não tens, tirarei o que possuis.
- As sombras dos bambus estão varrendo os degraus de pedra sem levantar poeira...
- Se nada há desde o princípio, onde se acumula o pó?
- Observai a pá nas minhas mãos vazias. Enquanto montado num touro vou andando a pé (Suzuki, 1969, *passim*)

O exercício do *koan*, para os aprendizes, não é o de criar confusão, mas de retirar seu suporte no pensamento lógico e dualista para que atinjam o *satori*, um novo ponto de vista. Segundo Suzuki, o zen está calcado na experiência simples e não sofisticada, pois o “Zen percebe ou sente, não abstrai nem medita” (Suzuki, 1969, p. 62). Ou seja, tenta retirar toda influência externa, rejeita conceitualizações, preconceitos, imposições etc. para encontrarmos do modo mais direto possível os trabalhos mais íntimos do ser. Como explica Suzuki

O Zen nada tem a ensinar, no que diz respeito à análise intelectual, nem impõe qualquer conjunto de doutrinas aos seus seguidores. A êsse respeito, o Zen é caótico, se assim o quiserem chamar. Seus adeptos podem formular conjuntos de doutrinas, formulando-os porém por sua conta e para benefício próprio, e não do Zen. Portanto, não há, no Zen, livros sagrados ou assertivas dogmáticas, nem qualquer fórmula simbólica através da qual se obtenha um acesso à sua significação. Se me perguntassem o que ensina o Zen, responderia que ele nada ensina. Qualquer ensinamento que exista no Zen vem mediante nossa própria mente. Ensinamo-nos a nós mesmos. O Zen meramente aponta o caminho. A menos que consideremos êste apontar como um ensinamento, nada há no Zen propositadamente estabelecido como doutrinas cardeais ou filosofia fundamental. (Suzuki, 1969, p. 59)

Apesar do nada ser um tema recorrente, o zen não é negativo ou niilista. Neste sentido, Suzuki critica a visão niilista, afirmando que é autodestrutiva, e não leva a lugar algum, pois "quando se diz que o Zen não tem filosofia, que nega toda autoridade doutrinária, que põe de lado toda a literatura sagrada como inútil, não se pode esquecer que o Zen está sustentando, com essa negativa, algo completamente positivo e eternamente afirmativo" (Suzuki, 1969, p. 59). Para ele, a visão que se tem de deixar a mente em branco como um puro nada seria suicídio intelectual, pois o zen (assim como o silêncio de Cage) não é uma rocha inorgânica ou um espaço vazio, mas um fato vivo. O Zen, assim, "é auto-afirmativo, livre e absoluto, não conhecendo limitação e recusando-se a ser tratado como uma abstração. [...] Vir a ter contato com este fato vivo — apossar-se dele em cada fase da vida — é o alvo de toda disciplina Zen". (Suzuki, 1969, p. 75)

Neste ponto, a influência do zen sobre Cage começa a se tornar mais clara e perceptível. Assim como o zen irá descartar toda influência externa, Cage (2013, p. 28) irá afirmar que "sons são eventos em um campo de possibilidades, não somente marcações discretas favorecidas por convenções". Da mesma maneira, Suzuki também irá afirmar que

A vida é uma arte, e como uma arte perfeita tem de esquecer a si própria, não pode haver qualquer traço de esforço ou sensação dolorosa. A vida para o Zen deve ser vivida da mesma forma que o pássaro voa pelo ar, ou o peixe nada no seio das águas. Logo que houver sinais de elaboração, um homem se escraviza, não é mais um ser livre. Não estás vivendo como deve viver, estás sofrendo a tirania das circunstâncias, sentindo uma espécie de restrição e perdendo a tua independência. (Suzuki, 1969, p. 87)

Sabemos que Cage também defende essa união entre arte e vida. Na visão do compositor, quando estão separadas, o que resta é somente arte, uma coleção de cânones, já "com a música contemporânea, e quando esta é realmente contemporânea, não há espaço para tal separação (que nos protege da vida), então, a música contemporânea não é tanto arte quanto é vida, pois assim que se finaliza uma peça outra já é iniciada na sequência, do mesmo modo como as pessoas

continuam lavando a louça, escovando os dentes, ficando com sono etc.” (Cage, 2013, p. 44)⁵⁷

Comentamos acima que tudo é uma afirmação no zen-budismo, o que podemos aplicar também a Cage. Por vezes, isso pode parecer uma contradição, uma vez que ambos constantemente se remetem ao vazio e ao nada como, por exemplo, o senso comum sobre a meditação budista, ou, em Cage, sua *Lecture on Nothing*, e 4'33". Contudo, encontramos uma justificativa em Suzuki (1969, p. 93), quando diz que “há uma maneira de ser, na qual o silêncio e a eloquência se identificam. Onde negação e afirmação estão unificadas numa forma superior de afirmação. Quando conquistarmos isso conheceremos o Zen”.

Em relação à estética artística, Susan Sontag destaca o caráter dialético do silêncio, dizendo que mesmo um vazio não está sozinho, mas, e de maneira bastante similar a Dauenhauer, rodeado por um enunciado, pois

O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. [...] Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio restante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (Sontag, 1987, p. 18)

James Pritchett percebe essa afirmação dialética entre negação e afirmação em *Lecture on Nothing*. Uma das palestras mais famosas de Cage, *Lecture on Nothing* apresenta claramente um tom contemplativo, estrutura exposta, espaços em branco e tem em seu início a constatação de que não há nada a ser dito. De acordo com Pritchett,

⁵⁷ No original lê-se: “With contemporary music, when is actually contemporary, we have no time to make that separation (which protects us from living), and so contemporary music is not so much art as it is life and any one making it no sooner finishes one of it than he begins making another just as people keep on washing dishes, brushing their teeth, getting sleepy, and so on”.

De todas as muitas características memoráveis da palestra, talvez a mais proeminente seja o tom de negação predominante. A partir do título, Cage repete persistentemente várias frases que denotam o negativo: 'não possuímos nada', 'não vamos a lado nenhum', 'não há razão' ou 'a razão não é nada'. Talvez a linha mais frequentemente citada da palestra seja do tipo: 'Não tenho nada a dizer e estou dizendo isso, o que é poesia como preciso dela'. Mas esta atmosfera de negação não deve ser confundida com um negativismo perverso ou niilismo; pelo contrário, é uma negação apenas de ideias fixas, o tipo de abnegação que conduz, em última análise, a uma aceitação do todo. Note que Cage não declara apenas o negativo — que não tem nada a dizer — mas prossegue afirmando o positivo — que está a dizer. O 'nada' de Cage é análogo ao que D. T. Suzuki diz sobre o Vazio do Budismo: 'é um zero cheio de infinitas possibilidades, é um vazio de conteúdos inesgotáveis'. [...] Estas imagens de 'nada' e 'não dizer nada' chamam à mente 4'33" (1952), a 'peça silenciosa' de Cage, na qual o intérprete não faz qualquer som. [...] A Obra tem sido mais frequentemente apresentada ou como a máxima composição do acaso, ou como o perfeito exemplo de indeterminação em relação à performance — com ambos, o acaso e a indeterminação, entrando na música de Cage por volta da época em que 4'33" foi composta. (Pritchett, 1999, pp. 58-59)⁵⁸

Aqui tocamos outro ponto importante da influência oriental em Cage. Pouco antes da chegada de Suzuki nos Estados Unidos, Cage tomou um novo pupilo e *protégé*, Christian Wolff. Seus pais, Kurt e Helen Wolff, alemães radicados em Nova York, eram editores e foram responsáveis pelas primeiras publicações de Franz Kafka na Alemanha assim como de Kafka e Gertrude Stein, por exemplo, no Estados Unidos, por meio de sua editora, a Pantheon Books. Como que de maneira providencial, a editora também publicou, em 1950, a primeira tradução do I-Ching para o inglês, contendo um prefácio de Jung. Sabendo da relação de Cage com o pensamento oriental, Wolff o presenteou com uma cópia, assim, consolidando o método de composição por operações do acaso.

Até o ano de 1950, Cage vinha experimentando métodos de composição a partir do *Quadrado Mágico*, uma tabela de 14 por 16 células, cada uma contendo um som diferente minuciosamente descrito — como duração, tom etc. — e cada linha favorecendo um tipo de instrumento, com as composições, e.g. *Sonatas and*

⁵⁸ No original lê-se: "Of all the many memorable features of the lecture, perhaps the most prominent is the overriding tone of negation. From the title onwards, Cage persistently repeats various phrases that connote the negative: 'we possess nothing', 'we are going nowhere', there is no point or the point is nothing.' Perhaps the most frequently quoted line from the lecture is of this sort: 'I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it.' But this atmosphere of negation is not to be confused with a perverse negativism or nihilism; rather, this is a negation only of fixed ideas, the sort of self-denial that leads ultimately to an acceptance of all. Note that Cage does not state only the negative — that he has nothing to say — but goes on to state the positive — that he is saying it. Cage's 'nothing' is analogous to what D. T. Suzuki says about the Void of Buddhism: 'it is a zero full of infinite possibilities, it is a void of inexhaustible contents.' [...] These images of 'nothing' and 'saying nothing' call to mind 4'33" (1952), Cage's 'silent piece', in which no sounds are made by the performer at all. [...] The Work has most often been presented either as the ultimate chance composition, or as the perfect example of indeterminacy of performance — both chance and indeterminacy entering into Cage's music at about the time 4'33" was composed".

Interludes, criadas a partir de padrões sobrepostos à tabela. Já o I-Ching, a princípio similar ao Quadrado Mágico, abria novas possibilidades. Segundo Cage,

Enquanto eu compunha tais obras [*Sixteen Dances* e *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra*] foi que Christian Wolff me trouxe uma cópia do I-Ching que o seu pai tinha acabado de publicar. Vi imediatamente que essa tabela era melhor do que o Quadrado Mágico. Assim, comecei a escrever *Music of Changes* e, mais tarde, *Imaginary Landscape No. 4* para doze rádios. A razão pela qual a escrevi foi porque Henry Cowell tinha dito que eu não tinha me libertado dos meus gostos em *Music of Changes*. Era minha intenção, por isso escrevi a música para rádios sentindo-me seguro de que ninguém seria capaz de discernir o meu gosto nisso. No entanto, também criticaram isso por ser bastante suave. Mesmo assim, continuei, apesar das críticas. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 63)⁵⁹

Ou seja, o I-Ching era a peça que faltava para Cage se libertar de si mesmo e de influências externas, nos moldes do zen-budismo. Desta maneira, como explica Jung em seu prefácio ao I-Ching,

Se deixarmos a natureza agir, veremos um quadro muito diferente: o acaso vai interferir total ou parcialmente em todo o processo, tanto assim que, em circunstâncias naturais, uma seqüência de fatos que esteja em absoluta concordância com leis específicas constitui quase uma exceção. A mente chinesa, como a vejo trabalhando no I Ching, parece preocupar-se exclusivamente com o aspecto casual dos acontecimentos. (Jung, 2006, p. 16)

De modo similar, temos o comentário de Suzuki quando escreve que “a mente pode crescer por si mesma, quando se deixa a natureza alcançar os seus próprios fins, mas o homem não pode esperá-la. Ele gosta sempre de se intrometer, para melhor ou pior. Nunca é paciente. Sempre que pode pôr o dedo ele o fará” (Suzuki, 1969, p. 127). Visão que não podemos deixar de relacionar com a afirmação de Cage em deixar os “sons serem eles mesmos ao invés de veículos

⁵⁹ No original lê-se: “It was while I was doing such work [*Sixteen Dances* and *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra*] that Christian Wolff brought me a copy of the I Ching that his father had just published. I saw immediately that that chart was better than the Magic Square. So I began writing the *Music of Changes* and later the *Imaginary Landscape No. 4* for twelve radios. The reason I wrote that was because Henry Cowell had said that I had not freed myself from my tastes in the *Music of Changes*. It was my intention to do that, so I wrote the music for radios feeling sure that no one would be able to discern my taste in that. However, they criticized that too because it was so soft. So I just kept on going in spite of hell and high water”.

para teorias criadas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos”. (Cage, 2013, p. 10)⁶⁰

Por fim, podemos perceber não apenas o zen e a mística oriental em *4'33"*, mas também que, desde o início de sua gestação, um pouco da mística ocidental percorre a peça. Já em sua primeira versão de 1948, *Silent Prayer* (ou *Oração Silenciosa*, em tradução livre), temos uma aproximação ao cristianismo e o silêncio litúrgico de Dauenhauer. Daniels também destaca uma carta, de 09 de abril de 1954, escrita por Cage em resposta à Helen Wolff, mãe de Christian Wolff, na ocasião preocupada com a reputação de seu filho ao inserir uma interpretação da peça silenciosa em um concerto por vir. Em sua carta, Cage flerta indiretamente com ideias religiosas e de vida após a morte. Após uma explicação de sua recusa da intencionalidade, ele afirma que “algo como fé deve dominar para que vivamos afirmativamente [...]” (Cage *apud* Daniels, 2018, p. 21). Ainda, em um complemento escrito à mão ao final da carta digitada, ele declara que “Ao ler esta carta, encontro a ministerial. Essa era a minha intenção original na vida: 'tornar-me um ministro metodista'. Passo tão facilmente ao sermão” (Cage *apud* Daniels, 2018, p. 22). Desta maneira, Daniels conclui (e com o qual concordamos) que além dos aspectos musicais, comunicativos, sociais, políticos e fisiológicos do silêncio, “outros significados de religião, espiritualidade, e transcendência estão sempre em jogo”. (Daniels, 2018, p. 33)

1.6 Derivações de *4'33"*

O silêncio é um tema corrente por toda a vida de Cage, seja pela notoriedade que *4'33"* alcançou, seja pelo próprio compositor satisfazer a sede de silêncio de seu público e colegas, seja em entrevistas ou colaborações artísticas. De todo modo, a partir da peça silenciosa, uma série de outras composições foram criadas, dando continuidade àquele primeiro silêncio de 1948. De tais composições, segundo Jan Thoben (2018, p.75), podemos elencar as seguintes:

⁶⁰ No original lê-se: “to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments”.

4'33"	1952
0'00" (4'33" No.2)	1962
0'00" No.2 [Reunion]	1968
Solos for Voice 8, 23, 24, 26, 28, 62 e 63 em Song Books	1970
WGBH-TV	1971
One ³ =4'33" (0'00") + †	1989
One ¹¹	1992

0'00" (4'33" No.2) é uma peça de amplificação do silêncio, em notação linguística, esta peça deve ser realizada “Em uma situação com máxima amplificação (sem microfonia), performar uma ação disciplinada”. Sua estreia ocorreu em 1962, em Tokyo, e consistia no compositor escrevendo esta mesma sentença. No dia seguinte, outros parâmetros foram adicionados, sendo: interrupções são permitidas, a ação deve cumprir uma obrigação à outra(s) pessoa(s), a mesma ação não deve ser repetida em outra performance, a ação não deve ser uma performance musical e, por fim, o performer não deve estar atento à situação na qual se encontra, seja eletrônica, musical ou teatral. Quanto ao título, *0'00"* se refere ao tempo zero de Christian Wolff, o qual remete não a uma duração determinada, mas a uma temporalidade sentida e livre. Segundo Jan Thoben (2018, p. 82. Tradução nossa), “*0'00"* se refere à própria aporia do tempo experienciado, o qual é altamente subjetivo. [...] E, como um solo, está sujeito ao conceito individual de tempo do intérprete”.⁶¹

Em *0'00" No.2* e *Solos for Voice 8, 23, 24, 26, 28, 62 e 63* temos algumas variações de *0'00" (4'33" No.2)*. Dentre estas, nos detemos em *0'00" No.2*, a qual é exatamente igual ao *Solo for Voice 23*, considerada pela literatura como uma notação retroativa de *Reunion*, na qual lê-se: “Em uma área de jogos (e.g. mesa, tabuleiro de xadrez) equipado com microfones de contato (preferencialmente em quatro canais, alto-falantes ao redor da plateia, máximo volume sem microfonia): jogar com outra pessoa (e.g. xadrez, dominó) ou outras (e.g. scrabble, bridge)”. Ou

⁶¹ No original lê-se: “0'00” addresses the very aporia of experiencing time which is highly subjective. [...] And as a solo it is subject to the performer’s individual concept of time”

seja, em *Reunion (0'00" No 2)* (1968) temos uma situação mais complexa do que apenas uma ação disciplinada em amplificação máxima.



Figura 5 - Teeny Duchamp, Marcel Duchamp e John Cage durante a primeira partida de *Reunion* (1968)

Em sua realização, no anfiteatro do Instituto Politécnico Ryerson da Universidade de Toronto, em 5 de março de 1968, a peça reuniu diversas personalidades. De um lado, em seu aspecto performático, *Reunion* consistiu em uma primeira partida de xadrez entre Cage e Marcel Duchamp — a qual o artista dadaísta venceu em cerca de 20 minutos —, e outra partida entre Cage e Teeny Duchamp, a qual se estendeu por algumas horas e foi encerrada sem um vencedor. Do outro lado, a música, quase acusmática, era gerada por um tabuleiro criado por Lowell Cross, equipado com microfones de contato, para captar a movimentação das peças, e fotorresistores distribuídos pelas casas, os quais acionavam ou cortavam o sinal de composições performadas por Cross, David Behrman, Gordon Mumma e David Tudor. Assim, Cage transformou um jogo silencioso em uma peça musical rica no uso de simultaneidades, como são os sons não intencionais, e repleta de um silêncio profundo entre íntimos, que permeia a competição entre dois oponentes. Sobre essa performance, Cross relata que

Cage disse que iria chamar a peça de *Reunion* pois queria reunir, em uma configuração amigável mas teatral, artistas com os quais ele tinha se relacionado no passado. Ele e Duchamp iriam jogar xadrez no centro do palco e os movimentos do jogo resultariam na seleção das fontes sonoras e na distribuição espacial destas ao redor do público. Duchamp se sentaria em uma poltrona confortável (Cage estaria satisfeito com uma cadeira de cozinha normal); Teeny estaria sentada por perto assistindo; minhas TVs 'osciloscópicas' deveriam estar em operação no palco; e os aficionados do xadrez no centro do palco fumariam e beberiam vinho (charutos para Duchamp; cigarros para Teeny e Cage). Ao mesmo tempo, os compositores colaboradores de Cage — Behrman, Mumma, Tudor e eu — providenciariam os sons eletrônicos e eletroacústicos para a experiência de concerto. Obviamente, *Reunion* era para ser uma celebração pública do prazer de Cage em viver a vida rotineira como uma forma de arte. (Cross, 1999, p. 37. Tradução nossa)⁶²

Cross também lembra que o próprio McLuhan estava na plateia, mas assistiu apenas à primeira partida e se retirou. James Pritchett (1999) nota que o uso de simultaneidades por Cage passa por uma transformação a partir do ano de 1962 — coincidentemente, o mesmo ano de publicação de *A Galáxia de Gutenberg*, de McLuhan e suas primeiras definições de espaço acústico, como veremos em mais detalhes nos capítulos seguintes. Segundo Pritchett,

Em *Reunion*, assim como em muitos outros trabalhos da década de 1960, Cage reuniu diversos performers completamente independentes para tocar suas músicas singulares simultaneamente. Esta simultaneidade não é de maneira nenhuma como aquela encontrada em suas obras anteriores, como *Double Music*, 'The Ten Thousand Things', ou mesmo em obras indeterminadas como *Concert for Piano and Orchestra*. Em todas essas peças, as diversas partes, enquanto independentes entre si, possuem alguma característica ou origem comuns: uma técnica composicional, estrutura rítmica, notação. Elas são, em resumo, partes independentes que ainda exibem uma relação familiar. O uso da simultaneidade por Cage após 1962, por outro lado, não exige uma característica comum entre as várias partes. Em *Reunion*, não existe uma relação dada entre as diferentes músicas de Behrman, Cross, Mumma e Tudor (além do convite de Cage). [...] Ao contrário, Cage afirma aqui que é a própria simultaneidade das várias performances que constitui suas relações. Mais do que possuir partes independentes performadas

⁶² No original lê-se: "Cage told me that he was naming the piece *Reunion* because he wanted to bring together artists with whom he had been affiliated in the past in a homey but theatrical setting. He and Duchamp would play chess at center stage, and the moves of the game would result in the selection of sound sources and their spatial distribution around the audience. Duchamp would sit in a comfortable easy chair (Cage would be content with an ordinary kitchen chair); Teeny would sit close by and watch; my 'oscilloscopic' TV sets, on stage, should be in operation; and the chess aficionados at center stage would drink wine and smoke (Duchamp, cigars; Teeny and Cage, cigarettes). All the while, Cage's composer-collaborators Behrman, Mumma, Tudor and I would provide the electronic and electroacoustical sounds of the concert experience. Clearly, *Reunion* was to be a public celebration of Cage's delight in living everyday life as an art form."

simultaneamente porque são relacionadas entre si, Cage relaciona partes independentes ao executá-las simultaneamente. (Pritchett, 1999, p.154)⁶³



Figura 6 - Tabuleiro criado por Lowell Cross. Na partida com Cage, Duchamp removeu um de seus cavalos e inseriu uma moeda sobre o fotoresistor como uma vantagem à Cage.

Como veremos no segundo e terceiro capítulos, esta relação de partes independentes pode ser diretamente ligada aos conceitos de, por exemplo, Aldeia Global e espaço sonoro de Marshall McLuhan. Retornando às peças silenciosas de Cage, em seguida temos *WGBH-TV* (1971), a qual, em sua apresentação, pode ser vista como uma performance de 0'00" uma vez que o filme é um close up do compositor escrevendo uma peça de música com o som apenas de seu lápis

⁶³ No original lê-se: "In Reunion, as in many other works for the 1960s, Cage brought together several completely independent performers to make their unique musics simultaneously. This use of simultaneity is not at all the same as that found in his earlier works such as *Double Music*, 'The Ten Thousand Things,' or even indeterminate works such as the *Concert for Piano and Orchestra*. In all these pieces, the various parts, while independent of one another, have some common feature or origin: a compositional technique, a rhythmic structure, a notation. They are, in short, independent parts that still exhibit a family relationship. Cage's use of simultaneity after 1962, on the other hand, does not require any common characteristic among the various parts. In *Reunion*, there is no given relationship among the various musics of Behrman, Cross, Mumma, and Tudor (other than Cage's inviting all of them). [...] Instead, Cage asserts here that it is the simultaneity of the various performances that constitutes their relationship. Rather than have independent parts performed simultaneously because they are related to one another, Cage here relates independent parts to one another by performing them simultaneously."

escrevendo sobre o papel. A notação do filme com duração de cerca de 30 minutos consiste de três correspondências: uma carta de Eva Smerchek do Clube das Mulheres da Caledônia, na qual ela pede a Cage a doação de uma obra para um leilão beneficente; uma carta resposta de Cage para ela; e um cartão postal com as instruções para os técnicos da WGBH-TV. Também dentro das várias versões de *0'00"*, temos *One³=4'33"* (*0'00"*) + ♯, de 1989, na qual “O sistema de som deve ser disposto de modo que todo o teatro esteja à beira da microfonia... sem microfonia de verdade, mas com a sensação de que está prestes a ocorrer. Nenhum piano é necessário”.

Até aqui temos uma série de continuações de *4'33"* que se unem, além do foco em sons não intencionais amplificados, também por seu método de notação linguística como continuações da edição *Tacet* da peça silenciosa. Tais composições trazem o microfone, amplificadores e caixas acústicas como instrumentos, se adiantando em dois anos em relação à *Mikrophonie I* (1964), de Karlheinz Stockhausen. Percebemos que este é um aspecto pouco abordado, uma vez que as notações linguísticas de Cage não trazem a aparente metodologia, complexidade e determinações cartesianas como o compositor alemão. Jan Thoben, por outro lado, considera essa abordagem documental e linguística de Cage em suas composições como reflexões estéticas que ampliam e enriquecem o entendimento sobre o silêncio, trazendo outros elementos além do som em si mesmo a partir de suas reconfigurações. Segundo o autor,

Uma perspectiva filológica sobre as notações Cage — sua textualidade, visualidade e implicações conceituais — enriquecem a notória compreensão com foco no ouvido de suas peças silenciosas ao apontar para um panorama referencial mais amplo. As partituras são parte de um discurso sônico ‘não-coclear’ além dos limites do que chamamos fenomenologia do som e o ato aparente de escuta pura. (Thoben, 2018, p. 75)⁶⁴

Ainda, além das diferentes derivações de *4'33"*, também temos suas mais diferentes performances, dentre as quais adicionamos à lista de Thoben a performance de *4'33"* no filme para TV *A Tribute to John Cage* (1973), de Nam June

⁶⁴ No original lê-se: “A philological perspective on Cage’s notations — their textuality, visuality, and conceptual implications — enriches the notorious ear-focused understanding of his silent pieces by pointing toward a broader frame of reference. The scores are a part of a “non-cochlear” sonic discourse beyond the confines of what we call the phenomenology of sound and the apparent act of pure listening.”

Paik. Segundo John Cage, ele e o músico e artista multimídia se conheceram em Darmstadt, em 1958. Desde então, iniciou-se uma relação duradoura de conversas por cartas, telefone e trocas criativas, sendo a maior delas o filme *A Tribute to John Cage*. Muito diferente da primeira performance de *4'33"*, no filme de Paik, duas versões são apresentadas: a primeira se passa ao ar livre, na praça Harvard Square, em Cambridge, com o próprio Cage sentado ao piano em uma performance da edição Tacet; e a segunda na ilha de Manhattan, em Nova York, a qual é tomada como uma grande sala de concerto por Cage, na qual são selecionadas quatro ruas por meio do I-Ching e *4'33"* é performada em quatro movimentos. Outro contraste é o público que rodeia o compositor na primeira performance e no primeiro movimento da segunda. Enquanto na performance do Maverick Concert Hall o público era composto por, presumidamente, conhecedores e apreciadores da música de concerto, no filme de Paik é possível ver transeuntes de todas as idades e classes sociais, muito provavelmente desinformados sobre o que está acontecendo, atraídos especialmente pelas câmeras que filmam Cage e seu piano, ou seja, o cidadão comum a caminho do trabalho ou da escola que vê a chance de obter seus 15 minutos de fama. Ainda, do outro lado da tela, temos o telespectador, uma massa sem rosto formada por indivíduos que, além do som da TV, também é dotada de sua própria paisagem sonora que vem adicionar à performance.

Para Dörte Schmidt (2018, p. 72), a forma fílmica permitiu a Cage ampliar ainda mais sua apresentação do silêncio a partir da edição Tacet e as possibilidades abertas por *0'00"*. Segundo a autora, isso fica evidente principalmente na segunda apresentação, na qual Cage dispensa tanto o piano quanto a própria situação de performance, munido apenas de um microfone com o qual grava os sons ambientes. Isto é,

Cage utiliza as possibilidades do filme para rejeitar a unidade de lugar da performance enquanto a mantém para os espectadores/ouvintes. Ao mesmo tempo, inicialmente, eles se identificam como espectadores/ouvintes na performance filmada e, por sua vez, adotam a sua atitude de escuta (incluindo assim também os seus respectivos sons ambientes no momento da audição/visão), a segunda versão de Cage confronta-os com os sons

ambientes gravados como uma estrutura sonora, que agora ouvem como uma performance totalmente determinada. (Schmidt, 2018, p. 72)⁶⁵

Por fim, além do filme de Paik, temos *One*¹¹, único filme longa metragem de Cage (aproximadamente 93 minutos), realizado em parceria com o diretor e compositor de trilhas sonoras Henning Lohner, e produzido entre 1989 e 1992. *One*¹¹ é uma das *number pieces* de Cage para intérprete solo (neste caso um operador de câmera), especificamente, é sua décima primeira composição para apenas um intérprete. Apesar de ser uma composição independente, geralmente é sincronizada com a *composição 103* para 103 músicos. Ambas apresentam 17 cenas, mesmo número de capítulos de *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce. Segundo Cage (*apud* Thoben, 2018, p. 83), o filme é sobre “o efeito da luz em uma sala vazia. Mas nenhuma sala está realmente vazia”. Ou seja, assim como as telas brancas de Rauschenberg, vistas por Cage como aeroportos de sombras e partículas de poeira, *One*¹¹ traz essa relação de presenças e ausências, na qual não se define muito bem se é a luz que se projeta sobre as sombras ou a sombra que se projeta em uma superfície iluminada. O roteiro do filme, isto é, movimentos de luz, operações de câmera, direção e processo de edição, foram todos determinados por operações do acaso a partir de um software de computador em Nova York (espécie de I-Ching digital), enquanto o filme foi produzido nos estúdios da TV Munich, na Alemanha.

Assim, após um olhar bastante amplo, porém atento à apresentação do silêncio de Cage, percebemos que tal esvaziamento, na verdade, traz uma pluralidade de questões. Mais do que isso, após abordarmos as principais ideias e teorias de Marshall McLuhan no próximo capítulo, veremos que tais questões dialogam também diretamente com a passagem da era mecânica para a era elétrica, a qual exigiu uma reorganização dos sentidos humanos estabelecendo novas relações e ambientes sociais, culturais, políticos etc. que podem ser percebidos em Cage por meio de uma leitura McLuhaniana da apresentação de seu silêncio.

⁶⁵ No original lê-se: “Cage uses the possibilities of film to dismiss the unity of place for the performance, while retaining it for spectators/listeners. Whereas, initially, they identify with spectators/listeners in the filmed performance and so in turn adopt their listening attitude (thus also including their respective ambient sounds at the time of hearing/seeing), Cage’s second version confronts them with the recorded ambient sounds as a sound structure, which they now hear as a fully determined performance.”

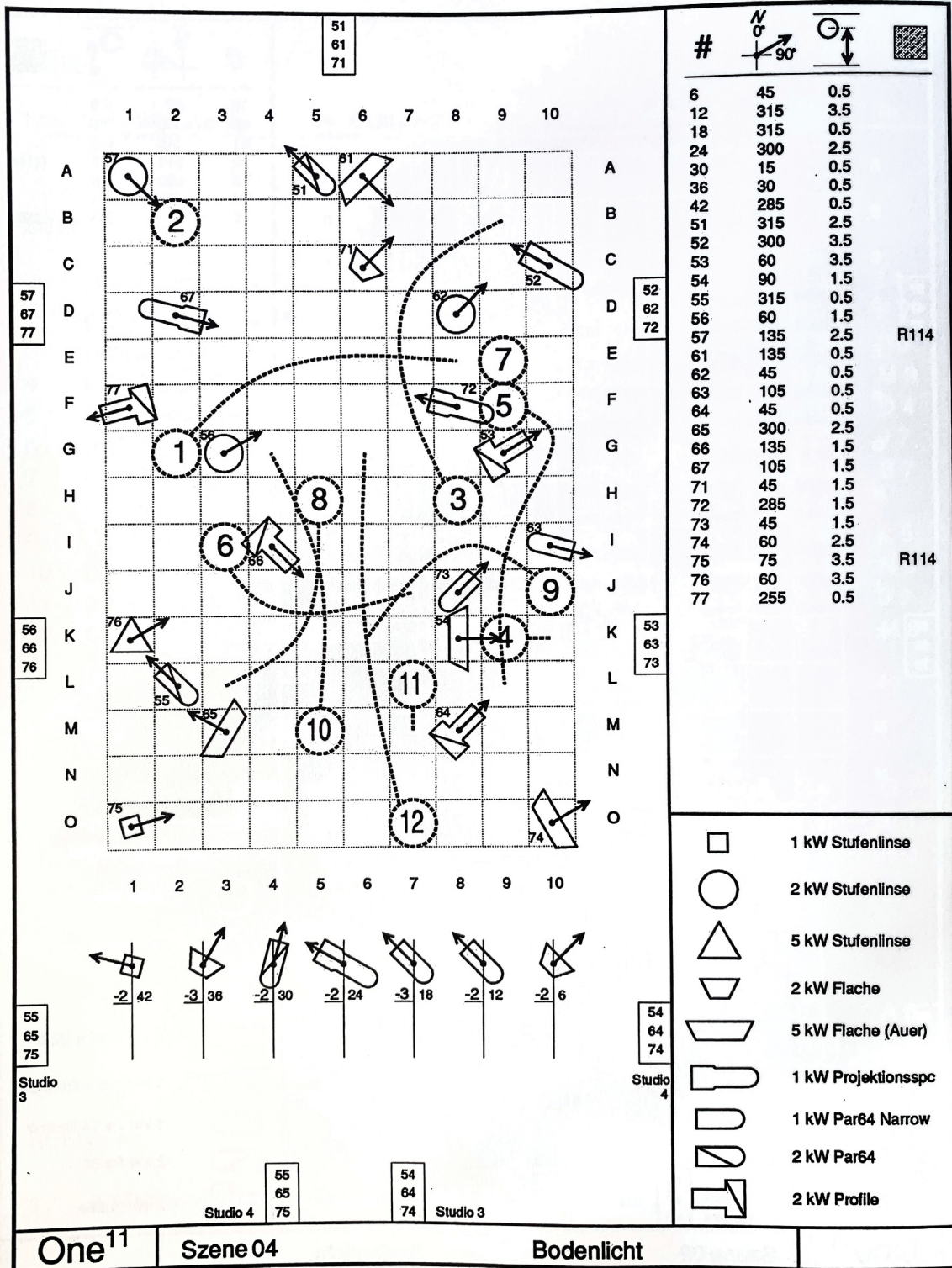


Figura 7 - Página do score de One¹¹

Capítulo 2

Herbert Marshall McLuhan nasceu em 1911, na cidade de Edmonton, Canadá. Se formou Bacharel e Mestre em Artes pela Universidade de Manitoba, respectivamente, em 1933 e 1934, com um segundo Bacharelado e Ph.D. em Literatura pela Universidade de Cambridge, em 1936 e 1943. Foi professor da Universidade de Wisconsin, nos Estados Unidos, e da Universidade de Windsor, no Canadá, até se estabelecer no Departamento de Letras da Universidade de Toronto, onde lecionou por 34 anos.

McLuhan, contudo, é mais conhecido por seus revolucionários e controversos livros sobre os meios de comunicação de massa e novas tecnologias, como *A Galáxia de Gutenberg* (1962), *Understanding Media* (1964) e *O Meio é a Mensagem* (1967). Entre suas principais influências estão James Joyce, T. S. Elliot, G. K. Chesterton, I. A. Richards (seu professor em Cambridge) e o historiador econômico Harold Innis, sendo os dois últimos os principais responsáveis por redirecionar a atenção de McLuhan da literatura para as teorias da comunicação.

Richards foi um dos pioneiros da *Nova Crítica* norte-americana, propondo a separação entre autor e obra com foco nas palavras utilizadas e seu significado verdadeiro, independente do contexto. Harold Innis, por outro lado, foi um dos teóricos canadenses mais importantes na primeira metade do século XX, explorando, entre outros assuntos, as relações de novas tecnologias e as mudanças culturais causadas por estas ao longo do desenvolvimento das civilizações, trabalho que se tornou o ponto focal de McLuhan.

Uma das principais características, especialmente, das primeiras obras de McLuhan é, como ele a chama, sua abordagem em mosaico, sem um ponto de vista fixo, justapondo diversos fatos de um presente simultâneo, na tentativa de se afastar do texto e deixar o leitor tirar suas próprias conclusões (quase um modelo de afastamento como a indeterminação de Cage). Philip B. Meggs (2011, p. X), em sua introdução à *Noiva Mecânica*, aponta que uma perspectiva rígida é ineficaz para que se tenha um panorama amplo e claro das mais diversas situações. Ao contrário, se faz necessário o uso do imaginário popular como um termômetro de mudanças culturais, assim como possuir uma visão a partir de diferentes posições e pontos de

vista para que se atinja uma consciência completa de uma determinada situação ou fato.

Segundo Meggs (2011, p. XII. Tradução nossa), “McLuhan compreende a falácia do ponto de vista fixo e estático. A posição de observação deve mudar quando se pensa sobre novos problemas e procura-se novas verdades”⁶⁶. Ou, como exemplifica o próprio McLuhan (1972, p. 24), “de certo modo, ‘um ponto de vista histórico’ é uma espécie de sistema fechado, estreitamente ligado à tipografia e que floresce onde os efeitos inconscientes das letras florescem sem serem contrabalançados pelas forças culturais”.

Mas, apesar de tudo (ou justamente por causa de tudo isso), McLuhan foi bastante criticado. Seu estilo joyceano e aforístico de escrita foi visto como uma falha e sua abordagem heterodoxa acusada de ser anticientífica. Jonathan Miller, em *As Idéias de McLuhan* (1971), aponta que esse estilo do autor é uma forma de proteção contra críticas ao seu pensamento, porém,

longe de se sentirem intimidados por essa impermeabilidade crítica, os oponentes de McLuhan a encararam como defeito característico do conjunto de sua obra. Com efeito, as teorias merecem atenção diretamente proporcional à capacidade que mostrem de se verem julgadas segundo padrões independentes. Uma hipótese descritiva só capaz de sobreviver por negação da relevância de contra-asserções válidas é pouco menos que mito. (Miller, 1971, pp. 116-117)

Por outro lado, as teorias de McLuhan tiveram grande impacto na cibercultura, com ramificações em diversas áreas. Muitas de suas ideias e proposições, inclusive, fazem mais sentido atualmente do que na época em que foram lançadas, como, por exemplo, suas ideias sobre Aldeia Global que começaram a tomar forma efetivamente com o advento da internet. Outras, como aponta Meggs, ao invés de serem superadas, continuam tão relevantes hoje quanto na década de 1950, pois

Dadas as imensas mudanças em tecnologia, mídia e na sociedade nestes cinquenta anos desde que *A Noiva Mecânica* foi publicada pela primeira vez, deve-se perguntar se tal livro ainda é relevante para a vida do século XXI. A resposta é um sim incondicional. As pedras que McLuhan virou mais de cinquenta anos atrás se tornaram maiores e mais pesadas, a caótica

⁶⁶ No original lê-se: “McLuhan understands the fallacy of a fixed and static viewpoint. The vantage point must shift and evolve as one thinks about new problems and seeks new truths”.

selva dos meios de comunicação de massa que ele analisou se expandiu em uma super-rodovia de informações. Porém, o mapa que ele desenhou para a compreensão e navegação no caos e manipulação dos meios de comunicação de massa ainda apontam na direção correta. (Meggs, 2011, p. XIII)⁶⁷

Mais do que isso, McLuhan é o tipo de autor que exige um esforço de seus leitores e uma abertura para que se deixem ser seduzidos por suas ideias. Mais ainda, “para entender McLuhan, você deve não apenas entender mas também aceitar a metáfora como um aspecto de seu estilo retórico e cognitivo” (Deshaye, 2019, p. 50). Sua leitura também se complica, pois, por vezes, o autor toma o geral pelo particular — e vice-versa —, em outras situações confunde correlação e causalidade, e exige uma abertura do leitor para sua escrita irônica e metalinguística ao mesmo tempo que uma leitura crítica e atenta se torna a única possível. Deixá-lo de lado significa admitir sermos derrotados não apenas por McLuhan mas pelos próprios meios de comunicação de massa, pois, como nos lembra Steiner,

Os escritos de Marshall McLuhan são tão repletos de novidade, forças de sugestão, vulgaridade mental e pura despreocupação, de maneira que se é rapidamente tentado a colocá-los de lado. [...] O culto de McLuhan é característico daqueles artifícios de confiança do “alto jornalismo”, o qual, talvez mais do que qualquer outra força, ensurdece e desvaloriza a vida das ideias. Mesmo assim, tudo isso faz parte do jogo, a questão de como ler McLuhan, se ler McLuhan é em si um modo de contato obsoleto, está implícita em sua obra. A crise de relacionamento entre a erudição tradicional e as mendacidades hipnóticas dos meios de comunicação de massa é exatamente a mesma com a qual o próprio McLuhan aplica sua atenção retórica e confusa, porém frequentemente penetrante. Livros e ensaios de McLuhan ‘melhor escritos’ não seriam verdadeiros às suas implicações. Um McLuhan exigente ou irônico demais para fazer uso dos poderes da publicidade das revistas de circulação de massa ou da entrevista de televisão estaria negando seu principal argumento. Ele coloca a seus leitores um problema eterno e irritante: o problema de continuar lendo-o. Mas este é o seu golpe de mestre: ao fazer de seus maneirismos uma representação próxima das anomalias que ele observa no ato da leitura, na essência da natureza da comunicação humana, McLuhan nos atrai para o

⁶⁷ No original lê-se: “given the phenomenal changes in technology, media, and society in the fifty years since *The Mechanical Bride* was first published, one must ask if this book is still relevant to life in the twenty-first century. The answer is an unqualified yes. The stones McLuhan turned over fifty years ago have grown bigger and heavier; the chaotic mass-media jungle he analyzed has expanded into an information superhighway. But the road map he sketched for understanding and navigating the chaos and manipulation of the mass media still points in the right direction”

seu argumento. Colocá-lo de lado é deixar que seu argumento passe inquestionável. (Steiner, 1998, p. 251)⁶⁸

Embora concordemos com muitas das críticas direcionadas a McLuhan, lembramos que nosso principal objetivo não é verificar a validade das ideias e teorias de McLuhan e sim investigar o alcance e ressonância destas na apresentação do silêncio de John Cage, fato praticamente não abordado pela literatura crítica sobre o compositor até o momento, mas que, como verificamos, é capaz de adicionar novas camadas de sentido para o silêncio John Cage.

As teorias de McLuhan são fragmentadas, por vezes redundantes, e espalhadas de maneira abstrata ao longo de suas obras, de modo que a apresentação unificada de seu *corpus* acaba por apresentar certa complexidade. Com base nisso, as ideias de McLuhan serão aqui abordadas, visando a uma melhor exposição e entendimento, em razão de sua cronologia, sendo eventualmente complementadas por referências futuras do próprio autor.

2.1 A Noiva Mecânica

A Noiva Mecânica, lançado em 1951 — notadamente um ano antes da estreia de *4'33"* —, traz um olhar crítico sobre elementos do cotidiano, como anúncios publicitários, tiras de quadrinhos, páginas de jornal e cultura popular, nos quais McLuhan faz uma leitura do que está sendo dito por trás do sorriso Colgate. Segundo McLuhan (2011), a maior parte dos temas abordados em *A Noiva Mecânica* foi escolhido por suas qualidades habituais e familiares ao público. Nesta obra, o autor realiza algumas análises nos moldes da crítica literária, visando a identificação de mitos e arquétipos e buscando revelar o caráter opressor de seus

⁶⁸ No original lê-se: “The writings of Marshall McLuhan are so compounded of novelty, force of suggestion, vulgarity of mind, and sheer carelessness that one is quickly tempted to put them aside. [...] The McLuhan cult is characteristic of those confidence tricks of “high journalism” which, perhaps more than any other force, deafen and cheapen the life of ideas. Yet all this is part of the point: the question of how to read McLuhan, of whether reading him is in itself an obsolescent mode of contact, is implicit in McLuhan’s own work. The crises of relationship between traditional literacy and the hypnotic mendacities of the mass-media are exactly those to which McLuhan himself applies his rhetorical, confused, but often penetrating attention. “Better written,” McLuhan’s books and essays would be false to their implications. A McLuhan too fastidious or ironic to make use of the advertising powers of the mass-circulation magazines or the television interview would be negating his own principal argument. He sets his readers a perpetual, irritating problem: that of reading any further. But that is his master stroke: by making of his manner a close representation of the anomalies which he observes in the act of reading, in the essential nature of human communication, McLuhan draws us into his argument. To put him down is to let that argument pass unchallenged.”

criadores, em especial, a *Madison Avenue* — avenida de Nova York, famosa por ser o centro das agências de publicidade nos Estados Unidos. Sobre isso, o autor comenta que “atualmente o tirano não se impõe pela espada ou pelo punho, mas, disfarçado de marqueteiro, ele move seus rebanhos pelos caminhos da utilidade e conforto” (McLuhan, 2011, p. VII. Tradução nossa)⁶⁹. Ou, posto de outra maneira, o indivíduo comum não tem poder nenhum sobre a criação de seus folclores, pois

Eles representam um mundo de mitos ou formas sociais e falam uma língua que nós ao mesmo tempo conhecemos e não conhecemos. Após seu estudo sobre a canção de ninar ‘Where are you going, my pretty maid?’, o antropólogo C. B. Lewis percebeu que ‘as pessoas não tomam parte nem sorte na criação do folclore’. Isso também é verdade para o folclore do homem industrial, muito disso é criado no laboratório, no estúdio e nas agências de publicidade. Porém, entre a diversidade de nossas invenções e técnicas abstratas de produção e distribuição, será encontrado um alto grau de coesão e unidade. Esta consistência não tem origem ou efeito conscientes e parece emergir de uma espécie de sonho coletivo. (McLuhan, 2011, p. V)⁷⁰

Um dos principais pontos abordados ao longo de *A Noiva Mecânica* é justamente a passividade do público receptor de tais mensagens, exemplificada de maneira mais direta na seção *Freedom to Listen*. Nela, McLuhan faz uma leitura atenta de um anúncio da Radio Corporation of America (RCA). Tal anúncio apresenta a imagem de uma família reunida na cozinha ouvindo o rádio e, abaixo da imagem, é apresentado um texto retirado de um discurso do então presidente da companhia, David Sarnoff, para a Unesco, no qual defende a liberdade de escuta dos ouvintes. Para Sarnoff, a audiência deveria ter o direito de ligar e desligar o rádio quando bem entendesse, um direito tão importante quanto a liberdade de imprensa e a liberdade de expressão. McLuhan não deixa de ver a ironia desse discurso da liberdade e integridade como base do consumo norte-americano, e comenta que

⁶⁹ No original lê-se: “today the tyrant rules not by club or fist, but, disguised as a market researcher, he shepherds his flocks in the ways of utility and comfort”

⁷⁰ No original lê-se: “they represent a world of social myths or forms and speak a language we both know and do not know. After making his study of the nursery rhyme, ‘Where are you going, my pretty maid?’ the anthropologist C. B. Lewis pointed out that ‘the folk has neither part nor lot in the making of folklore’. That is also true of the folklore of industrial man, so much of which stems from the laboratory, the studio, and the advertising agencies. But amid the diversity of our inventions and abstract techniques of production and distribution there will be found a great degree of cohesion and unity. This consistency is not conscious in origin or effect and seems to arise from a sort of collective dream”

Esta visão da integridade humana baseada em um modo de vida não comercial permanece como o centro do sonho americano. Como tal, assombrou Henry Ford. Como tal, é constantemente explorada pelas agências de publicidade e pela indústria cinematográfica com o objetivo de vender mais. Neste anúncio, isso serve para evitar suspeitas. Aqui está o osso suculento apresentado para acalmar o rosnado do cachorro doméstico. [...] A pessoa comum sente a grandiosidade das chances contra si mesma, mesmo sem pensamento ou análise, e adapta suas atitudes inconscientemente. Uma passividade imensa se acomodou na sociedade industrial. Para as pessoas levadas por todo lado em veículos mecânicos, ganhando a vida esperando por máquinas, ouvindo música enlatada a maior parte do dia, assistindo pacotes de filmes e notícias resumidas, para tais pessoas, seria necessário um enorme grau de consciência e um esforço heroico especial para serem qualquer coisa senão consumidores passivos de produtos processados. A sociedade começa a tomar as características de uma amante cujo papel se espera ser de submissão e luxuosa passividade. Cada dia traz sua cota de sedas, traquitanas e bugigangas brilhantes, novas técnicas de prazer e novas pílulas para o ânimo e para a dor. (McLuhan, 2011, p. 21)⁷¹

Em sua análise, McLuhan também aborda a questão da regulamentação e controle da programação das rádios norte-americanas que, nesta época, girava em torno da submissão dos departamentos artísticos ao departamento comercial. Para o autor, contudo, o resultado não teria importância, uma vez que não existia um padrão do que seria uma programação de qualidade. McLuhan ainda atenta que um padrão de gosto do público seria válido, apenas, se este possuísse percepção e julgamentos treinados, pois, na falta destes, os anunciantes dos programas se sentiriam legitimados em equiparar o interesse público com sua baixa resistência ao marketing. Apesar do tom irônico, vemos também uma indignação e responsabilidade de McLuhan em relação à programação de rádio e o discurso da liberdade que podemos comparar à indignação de Cage com a Muzak. Percebemos isso, por exemplo, no fechamento do seu comentário à liberdade de escuta, quando diz que

⁷¹ No original lê-se: “This vision of human integrity based on a non-commercial way of life remains the core of the American dream. As such, it haunted Henry Ford. As such, it is constantly tapped by the advertising agencies and the movie industry in order to sell products. In this ad it serves to lull suspicion. Here it is the juicy bone held out to quiet the growling of the house dog. [...] The ordinary person senses the greatness of the odds against him even without thought or analysis, and he adapts his attitudes unconsciously. A huge passivity has settled on industrial society. For people carried about in mechanical vehicles, earning their living by waiting on machines, listening much of the waking day to canned music, watching packaged movie entertainment and capsulated news, for such people it would require an exceptional degree of awareness and an especial heroism of effort to be anything but supine consumers of processed goods. Society begins to take on the character of the kept woman whose role is expected to be submission and luxurious passivity. Each day brings its addition of silks, trinkets, and shiny gadgets, new pleasure techniques and new pills for pep and painlessness.”

Assim, por exemplo, liberdade de escuta não é poder ligar ou desligar as lamúrias infantis de canções de sucesso. Mas sim, relativamente, liberdade é ser capaz de ‘posicioná-las’ pelo que realmente são em relação à extensão da experiência humana. Liberdade de escuta não é ouvir ou não ouvir um Gunther falando casualmente sobre os bastidores das condições globais, porém, relativamente, liberdade é poder entender as limitações extremas de tais técnicas comunicativas. Liberdade, assim como o gosto, é uma atividade de percepção e julgamento baseados em uma grande variedade de atos e experiências. O que quer que promova a mera passividade e submissão será inimiga desta atividade vital. (McLuhan, 2011, p. 22)⁷²

Esse caráter totalitário do consumo é destacado na seção *Men of Distinction*. Nele, McLuhan, a partir de um anúncio de whiskey, percebe no discurso publicitário a substituição do poder social e intelectual pelo poder de consumo e seu poder ditatorial que aprisiona o público. Para o autor,

É assim que a camisa de força do consumidor é atada. Tal é a técnica totalitária da estratificação por tabelas e classificações arbitrárias, assim como o velho método ditatorial de ‘dividir e governar’. Molde homens em dentistas medianos do centro oeste, ou vendedores ignorantes do leste, ou refinados latifundiários sulistas, e poderá puxá-los pelas narinas. Qualquer fração de um homem pode ser aterrorizada por uma notícia sobre algum outro grupo. Ainda, quanto mais superficiais as marcas da diferença, mais feroz será a hostilidade. O mapa de navegação pelo qual os leitores da *Life* ‘se encontram’ é um retrato em conformidade com categorias de consumo como roupas, mobiliário, utilidades, entretenimento, saladas, bebidas, livros, esculturas, discos, jogos e causas sociais e políticas. (McLuhan, 2011, p. 58)⁷³

Assim — já de um modo bastante mcLuhiano —, em *A Noiva Mecânica*, não é a mensagem que importa e sim a maneira como ela é apresentada. A divisão não é feita de maneira linear ou a partir de uma ordem lógica, mas de maneira fragmentada, com seus tópicos praticamente isolados entre si, como um *clipping de*

⁷² No original lê-se: “thus, for example, it is not listening-freedom to be able to turn on or turn off the unweaned whimperings of hit-parade crooning. It is, relatively, freedom to be able to ‘place’ them for what they are in relation to the range of human experience. It is not listening-freedom to hear or not to hear a Gunther giving the inside trot talk on global conditions, but it is, relatively, freedom to be able to understand the extreme limitations of such reportorial techniques. Freedom, like taste, is an activity of perception and judgment based on a great range of particular acts and experiences. Whatever fosters mere passivity and submission is the enemy of this vital activity”.

⁷³ No original lê-se: “That is the way the consumer's strait jacket gets tied on. That is the totalitarian technique of stratification by arbitrary cadres and ranks, just as it is the age-old dictator method of ‘divide and rule’. Carve men up into middle-brow Midwestern dentist, or low-brow Eastern salesman, or high-brow Southern agrarian, and you can lead them around by the nose. Any fraction of a man can be sent to war against some other segment of himself; or any group can be panicked by a report about any other group. And, the more superficial the marks of difference, the more ferocious will be the hostility. The guidance chart by which *Life*'s readers are to “find their places” is a pictorial one in accordance with consumer categories of clothes, furniture, useful objects, entertainment, salads, drinks, reading, sculpture, records, games, and social and political causes”.

*notícias*⁷⁴ abstrato unificado por mensagens subliminares. McLuhan aborda os diversos assuntos a partir de diferentes pontos de vista — uma prévia do que o autor irá colocar como espaço auditivo, contraposto à linearidade e rigidez do espaço visual. Seu objetivo, segundo o próprio autor, é ter uma visão global, por todos os ângulos, a fim de compreender os problemas colocados. Neste sentido, Meggs explica que

McLuhan suplica por uma definição expandida de alfabetização. Compreender os meios que fornecem nossas informações e ser capaz de avaliar criticamente como suas formas e conteúdos alteram nossas vidas é tão importante quanto o currículo escolar tradicional. Muitos já encaram a alfabetização midiática como uma parte importante da educação, porém, quando *A Noiva Mecânica* foi publicada, as pessoas ficaram confusas pela abordagem de McLuhan. Ele percebeu como os hábitos mentais das pessoas as cegavam para as verdades escondidas por trás da fachada do significado superficial. A barragem da mídia é uma forma não oficial de educação, e McLuhan achou que a única maneira prática de controlá-la seria a 'livre inspeção da cultura comercial e popular'. (Meggs, 2011, p. xi)⁷⁵

Outro ponto importante de se notar em *A Noiva Mecânica* é que, no início de cada seção ou comentário, McLuhan coloca uma série de perguntas que não são necessariamente ou explicitamente respondidas ao longo do texto, muitas vezes se assemelhando aos *koans* zen-budistas que comentamos no capítulo anterior⁷⁶. Da mesma maneira, não podemos deixar de notar (adiantando alguns aspectos que serão abordados no terceiro capítulo) a similaridade da estrutura de *A Noiva Mecânica* com as operações do acaso de Cage, quando este comenta sobre as críticas recebidas por suas composições feitas por meio do I-Ching, ou mesmo com a visão de Lyotard sobre a vanguarda pós-moderna na criação de novas linguagens que não podem ser avaliadas ou criticadas segundo a tradição anterior, como comentamos no primeiro capítulo. Neste sentido, Cage defende que está

⁷⁴ O Clipping de notícias é uma ferramenta utilizada por assessorias de imprensa e de comunicação na qual são compiladas todas as menções de determinado fato, marca ou personalidade nos diferentes veículos de comunicação a fim de rastrear e mensurar seu impacto.

⁷⁵ No original lê-se: “McLuhan urges an expanded definition of literacy. Understanding the media that provides our information, and being able to critically evaluate how its form and content changes our lives, is as important as the traditional curriculum. Many now see media literacy as an important part of education, but when *The Mechanical Bride* was first published, people were befuddled by McLuhan's approach. He realized how people's mental habits blinded them to truths hidden behind the facade of surface meaning. The media barrage is a form of unofficial education, and McLuhan thought the only practical way to bring it under control was ‘uninhibited inspection of popular and commercial culture’”.

⁷⁶ Não estamos afirmando que McLuhan tenha estudado ou recebido alguma influência do zen-budismo — principalmente porque o autor raramente menciona tal prática em seus textos —, mas apenas notamos uma similaridade metodológica na prática de olhar o que está por trás das aparências.

do lado contrário dos críticos que dizem que minha obra é trivial, uma vez que não pode ser realmente analisada de maneira convencional. O que pode ser analisado em minha obra, ou criticado, são as perguntas que eu faço. Mas muitos dos críticos não se dão ao trabalho de descobrir quais eram aquelas perguntas. Esta seria a diferença entre uma composição feita com operações do acaso e outra qualquer. Isto é, o princípio implícito nos resultados daquelas operações do acaso são as perguntas. As coisas que deveriam ser criticadas, caso alguém se interesse, são as perguntas que eu faço. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 85)⁷⁷

Percebemos, portanto, que *A Noiva Mecânica* ainda apresenta as características da educação de McLuhan como crítico literário, focada no conteúdo e mensagens subliminares da narrativa e mitologia do indivíduo industrial. Serão necessários onze anos para a publicação de seu segundo livro, o qual apresenta uma revolução em seu pensamento. Como se negasse completamente seu trabalho em *A Noiva Mecânica*, McLuhan ainda chega a afirmar em *Understanding Media* (1964, p. 35) que “a análise de programas e ‘conteúdos’ não oferece pistas para a magia desses meios ou sua carga subliminar”, e algumas páginas mais tarde que “os que se preocupam com o ‘conteúdo’ programado dos meios e não como os próprios meios se assemelham aos médicos que ignoram o ‘síndrome de estar simplesmente doente’” (McLuhan, 1964, p. 84). Isto é, agora seu foco está nas mudanças estruturais causadas pelas tecnologias e meios de comunicação, e não mais somente nas mensagens que estes apresentam na superfície.

2.2 A Galáxia de Gutenberg

A Galáxia de Gutenberg, publicado originalmente em 1962, foi o livro que lançou McLuhan no hall dos intelectuais globais do século XX. Mais do que seu olhar particular sobre as teorias de Harold Innes, esta obra já apresentava, mesmo que de maneira introdutória, quase todas as ideias desenvolvidas em seus livros posteriores, como as diferenças da era mecânica para a era eletrônica, as

⁷⁷ No original lê-se: “on the other side of the fence from critics who say that my work is trivial since it can’t really be analyzed in the conventional sense. What can be analyzed in my work, or criticized, are the questions that I ask. But most of the critics don’t trouble to find out what those questions were. And that would make the difference between one composition made with chance operations and another. That is, the principle underlying the results of those chance operations is the questions. The things which should be criticized, if one wants to criticize, are the questions that are asked”.

tecnologias como extensões do ser humano, a aldeia global e (ainda sem este nome) as suas leis da mídia.

O foco principal da *Galáxia de Gutenberg*, entretanto, é a passagem da era pré-letrada para a era mecânica, ou seja, da criação do alfabeto fonético até criação da prensa de tipos móveis de Gutenberg, e suas consequências nas reorganizações tanto das relações sócio-culturais quanto entre nossos próprios sentidos. Em linhas gerais, o livro apresenta reflexões sobre como tomamos consciência dos efeitos de novas tecnologias na formação dos nossos comportamentos. Segundo McLuhan (1972, p. 334), seu livro não é um julgamento das qualidades ou defeitos da tecnologia de impressão, mas tenta expor “que a inconsciência do efeito de qualquer força constitui um desastre, especialmente quando se trata de força que nós mesmos criamos”.

A história do ser humano ocidental, para McLuhan, começa com a criação do alfabeto fonético pelos gregos na Antiguidade. Segundo ele, o alfabeto fonético é a tecnologia que causa a cisão da organização tribal do ser humano pré-letrado e o insere na civilização. De acordo com McLuhan, o ser humano pré-letrado é constituído de um alto envolvimento em sua comunidade — onde não há empregos, mas papéis a serem desempenhados — e vive em um espaço acústico descentralizado (vide Tabela 3), ou seja, em “um campo total de relações simultâneas” (McLuhan, 1972, pp. 56-57), questão que ligamos diretamente à apresentação do silêncio de Cage. Da mesma maneira, poderíamos também ligar o espaço visual McLuhaniano ao destacamento e especialização da escuta na acusmática de Pierre Schaeffer.

Com a criação do alfabeto fonético, o sentido da visão é separado de sua inter-relação com os outros sentidos e passa a ter primazia sobre estes. O ser humano, então, passa a viver no espaço visual (vide Tabela 3). Tal transição, segundo McLuhan, irá culminar na criação da prensa Gutenberg, nas linhas de montagem e nos nacionalismos (pois, como veremos ao longo deste capítulo, o espaço acústico e o visual não se referem necessariamente à audição e à visão, mas à interação entre os sentidos ou ao destacamento e primazia de um sentido em relação aos outros). Para o autor, o alfabeto fonético é uma tecnologia como qualquer criação humana no sentido que estende ou exterioriza⁷⁸ uma parte do

⁷⁸ No original em inglês, McLuhan se utiliza de um trocadilho entre *outer* (exteriorizar) e *utter* (expressar)

corpo humano, neste caso, a fala. Assim, McLuhan (1972, p. 52) destaca que “sòmente o alfabeto fonético estabelece uma cisão entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual; e, portanto, sòmente a escrita fonética tem o poder de trasladar o homem da esfera tribal para a esfera civilizada, isto é, de substituir-lhe o ouvido pela vista”.

Espaço Acústico	Espaço Visual
Envolvimento de todos os sentidos	Separação e primazia de um sentido
Não direcional	Linear/unidirecional
Simultâneo	Justaposição/Sequencial
Cooperativo	Especializado
Unificado	Fragmentado
Plural	Homogeneizado
Aldeia	Nacionalismo
Múltiplas perspectivas	Ponto de vista fixo
Descentralizado - múltiplos centros espalhados	Centralizador - do centro para as margens
Diferença	Repetição
Expansão	Contração
Sem fronteiras	Limitado
Carregado de emoções	Neutro
Alto envolvimento	Individualista
Desempenho de papéis sociais	Emprego
Mágico/Místico	Racional/Lógico/Binário

Tabela 3: Diferenças entre o espaço acústico e o espaço visual segundo Marshall McLuhan

A criação do alfabeto fonético, para McLuhan, marcou o início de mudanças estruturais profundas, uma vez que não se tratava apenas de uma

extensão do braço como a espada, ou uma amplificação do caminhar como a roda, mas

[...] foi a primeira tradução ou redução de um complexo e orgânico intercâmbio de espaços num único espaço. O alfabeto fonético reduziu o uso simultâneo de todos os sentidos, que é a expressão oral, a um simples código visual. Hoje, pode-se efetuar essa espécie de translação numa ou noutra direção, através de uma variedade de formas espaciais, as quais chamamos de 'mídia' [sic], ou 'meios de comunicação'. Mas cada uma dessas formas de espaço tem propriedades particulares e incide sobre nossos outros sentidos ou espaços de modo também particular. (McLuhan, 1972, p. 76)

Segundo McLuhan (1972, p. 63), as línguas, em sua expressão oral, constituíam o prolongamento, exteriorização ou expressão de todos os sentidos simultaneamente, uma vez que a fala envolve não apenas o som da palavra falada, mas também gestos, expressões faciais e, muitas vezes, cheiros e toques. Desta maneira, a redução da língua a um código visual abstrato representou um impacto tanto na pronúncia e sintaxe da palavra quanto em seus modos de enunciação e interação social da mesma maneira que a música passou por normatizações com o desenvolvimento da escrita musical. Para o autor, não é a escrita em geral, entretanto, a causa dessas mudanças, pois o ideograma ou hieróglifo não possuem a força transformadora das novas experiências geradas pelo alfabeto fonético. Para o autor,

[...] nenhuma outra espécie de escrita, salvo a fonética, chegou jamais a desprender o homem do domínio possessivo de total interdependência e inter-relação que é o do mundo auditivo. Dêsse mundo ressonante e mágico de relações simultâneas que é o espaço oral e acústico existe apenas um caminho para a liberdade e independência do homem destribalizado. Esse caminho é *via* do alfabeto fonético, o qual conduz imediatamente os homens a graus diversos de esquizofrenia dualista. (McLuhan, 1972, p. 46)

Se, por um lado, o alfabeto fonético iniciou o processo civilizatório ou destribalizante do ser humano ocidental, por outro, o alfabeto nunca chegou a possuir o poder da cultura impressa. Para McLuhan (1972, p. 53), tanto a escrita quanto a leitura de manuscritos era por demais "lenta e desigual para poder conduzir seja a um ponto de vista fixo, seja o hábito de deslizar firmemente em planos únicos de pensamento e informações. [...] A cultura manuscrita é intensamente auditiva e

táctil comparada com a da palavra impressa.” Isto é, a mecanização da escrita eleva a cultura alfabética ao seu extremo, pois, como explica o autor,

[...] na sua primeira fase, destribaliza ou descoletiviza o homem. Eleva aspectos visuais do alfabeto à mais alta intensidade da ‘definição’. Assim, leva o poder de individualização do alfabeto fonético muito mais longe do que podia fazê-lo a cultura manuscrita. É a tecnologia do individualismo. Se os homens decidiram modificar essa tecnologia visual para uma tecnologia elétrica, o individualismo também será modificado. [...] O leitor da palavra impressa está exposto a uma tremulação de preto e branco uniforme e regular. A palavra impressa apresenta instantâneos de momentos sucessivos de uma atitude mental. (McLuhan, 1972, p. 220)

Esta passagem é muito bem ilustrada na própria história da música e da notação musical. Como aponta Jean-Yves Bosseur, a notação ocidental passa por diversas fases, refletindo as mudanças nas práticas musicais e nas tecnologias utilizadas na escrita musical. Bosseur (2014, p. 17) conta que, durante a Idade Média, a notação, realizada por clérigos copistas, estava diretamente ligada tanto à voz e aos registros quanto às propriedades gramaticais da língua grega e latina. Ao mesmo tempo, este autor também destaca que a leitura de tais manuscritos apresenta grande dificuldade “ampliada pelo fato que a grafia manuscrita de tais notações varia fortemente conforme a personalidade dos copistas, o formato da obra, a região considerada, e os Escritórios onde elas são recenseadas (por exemplo, na Alemanha, no século XIII, os neumas refletiam as características de escrita gótica)”. (Bosseur, 2014, p. 26)

O meio impresso, portanto, aparece como uma guilhotina em um golpe derradeiro de isolamento da visão em relação aos outros sentidos. A prensa de tipos móveis gera uma revolução em todos os âmbitos do indivíduo ocidental, desde sua esfera política e econômica até sua vida privada. Esta ruptura, para McLuhan (1972, p. 235), “provocou algo de estranho, senão de fantástico. Pareceu criar uma crônica hipocrisia, uma ruptura entre a cabeça e o coração, entre o espírito e o sentimento”. Ou seja, esse processo levou a uma rejeição e redução de grande parte das nossas experiências que acaba por se traduzir em um princípio de repetição tornado explícito na era mecânica — e tornar explícito, segundo o autor, “implica expressar cada coisa por vez, uma só sensação por vez, uma só operação mental ou física por vez”. (McLuhan, 1972, p. 40)

Esta oscilação de preto e branco da página impressa, portanto, apresenta, para McLuhan, as mais diversas consequências. Muito mais do que a eliminação do trabalho do escriba, a mecanização e homogeneização, tanto do trabalho quanto de seus frutos, geraram um estado de individualismo e alienação⁷⁹ generalizado. Bosseur concorda com esta visão ao comentar que, a partir do século XV,

O evento que certamente contribuiu para transformar de maneira decisiva a evolução da notação foi o aparecimento da imprensa. A prova mais antiga em relação a este momento está no *Psautier de Mayece*, datado de 1457, impresso por Johann Fust e Peter Schoeffer, associados de Gutenberg. [...] A imprensa conduz irreversivelmente para uma padronização da escrita, a redução e em seguida a supressão das ligaduras, por muito ligadas à grafia manuscrita. Os processos de gravura (a imprensa musical adota a tipografia no final deste século) influenciam de agora em diante a forma das figuras das notas: o quadrado e o losango são abandonados em prol da forma redonda; podemos provavelmente atribuir esta evolução da grafia à gravura com lâminas usada para as primeiras tablaturas. (Bosseur, 2014, p. 51)

A partir desse período, diversas mudanças relevantes passaram a ocorrer na prática e na escrita musical, as quais, assim como Bosseur, podemos afirmar que foram catalisadas pela criação da prensa de tipos móveis. Uma dessas mudanças é a eclosão da prática musical amadora, a qual, segundo Bosseur, exigiu a criação de uma notação musical menos abstrata e com maior grau de determinação. Com isso, segundo este autor, os papéis de compositor e intérprete se separam, cada um crescendo em um especialismo técnico próprio, de modo que a liberdade do intérprete é cada vez mais suprimida e “torna-se mais e mais submissa ao texto escrito. Esta tendência coincide com a afirmação do direito moral do compositor sobre sua obra, do sentimento de propriedade artística; historicamente, ela parece ampliar-se no final do século XVIII”. (Bosseur, 2014, p. 75)

Como veremos adiante, segundo McLuhan, a inserção ou criação de uma nova tecnologia causa uma reorganização entre os sentidos, gerando um entorpecimento da consciência e fazendo com que o novo meio seja incorporado em nossas vidas de maneira indolor. Essa é uma das grandes críticas de McLuhan às criações humanas e a aceitação incondicional das mesmas. Segundo ele, é preciso

⁷⁹ Apesar de McLuhan quase não utilizar o termo “alienação”, esta é uma interpretação nossa, que utilizamos não no senso comum de ignorância ou destacamento de dada realidade, mas como foi utilizado na alienação do trabalho de Karl Marx e na alienação religiosa de Ludwig Feuerbach, ou seja, o não reconhecimento do ser humano ou de sua imagem em suas próprias criações. Como veremos adiante, McLuhan se utiliza desse não reconhecimento ao tratar do mito de Narciso.

[...] compreender a força e o poder de penetração das tecnologias isolando os sentidos e, dêste modo, hipnotizando a sociedade. A fórmula para a hipnose é um 'sentido de cada vez'. E a tecnologia nova possui força de hipnotizar porque isola os sentidos. E então, segundo a fórmula de Blake: 'Eles passaram a ser o que viam' (ou percebiam). Toda nova tecnologia diminui assim o sentimento de interação dos sentidos e a consciência, e o faz na nova área em que atua criando as novidades, estabelecendo-se uma espécie de identificação entre aquele que vê e o objeto visto. (McLuhan, 1972, pp. 362-363)

Neste ponto, McLuhan faz um paralelo com o mito grego de Narciso. Segundo ele, o próprio nome vem da palavra grega *narcosis*, i.e. entorpecimento. Além disso, o autor chama a atenção para o fato de que, ao contrário do senso comum, Narciso não morreu afogado porque se apaixonou pela imagem de si mesmo, mas que foi justamente o não reconhecimento (alienação) de seu próprio reflexo que o fez mergulhar para a morte. Desta maneira,

[...] a sabedoria do mito de Narciso de nenhum modo indica que ele se tenha enamorado de algo que ele tenha considerado como sua própria pessoa. É claro que seus sentimentos a respeito da imagem refletida teriam sido bem diferentes, soubesse ele que se tratava de uma repetição ou extensão de si mesmo. E não deixa de ser um sintoma bastante significativo das tendências de nossa cultura marcadamente tecnológica e narcótica o fato de havermos interpretado a história de Narciso como um caso de auto-amor e como se ele tivesse imaginado que a imagem refletida fôsse a sua própria! (McLuhan, 1964, pp. 59-60)

McLuhan irá complementar esse não reconhecimento a partir de um exemplo polêmico de Jung, que reconhece a existência de uma inter-relação e influência bidirecional, mesmo em situações de poder, opressão, repressão ou imperialismo. Jung conta que os romanos estavam rodeados por escravos, mas, apesar da situação tirânica, a influência destes sobre os romanos era inevitável, pois

O escravo e a sua psicologia inundaram a Itália antiga, e todo Romano se tornou interiormente — e, claro, inconscientemente — um escravo. Vivendo constantemente na atmosfera dos escravos, ele se contaminou de sua psicologia, através do inconsciente. Ninguém consegue evitar essa influência. (Jung *apud* McLuhan, 1964, p. 37)

Retornando aos primeiros esforços da mecanização, McLuhan destaca que, apesar de sua precariedade inicial, é justamente a linearidade e homogeneidade da página impressa que irá permanecer e se espalhar às mais diferentes áreas. Ou

seja, é a repetição que dará à ciência da renascença seu caráter inovador; a homogeneidade que produzirá não apenas as línguas vernáculas como mercados unificados; a linearidade e especialização (fragmentação) que resultarão na divisão do trabalho e na linha de montagem; é a produção em massa que tornará o escritor uma celebridade pública e fará a palavra ressoar no silêncio do espaço privado. Como explica McLuhan,

[...] a mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos. Quer dizer, era a primeira representação do movimento como uma sucessão em série de instantâneos, ou de imagens estáticas. A tipografia tem muita semelhança com o cinema. Com efeito, a leitura da palavra impressa coloca o leitor no papel do projetor cinematográfico. O leitor faz desfilar a série de letras impressas à sua frente numa velocidade que lhe permite apreender os movimentos do pensamento da mente do autor. Quer dizer, o leitor da palavra impressa está, em relação ao autor, em posição completamente diferente do leitor de manuscritos. A palavra impressa gradativamente esvaziou de seu sentido a leitura em voz alta e acelerou o ato de ler até o ponto em que o leitor pôde sentir-se 'nas mãos de' seu autor. [...] Do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, também foi o primeiro 'bem' ou 'artigo de comércio' a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico. Esse caráter não se encontra no manuscrito. (McLuhan, 1972, pp. 176-177)

Ou seja, a tipografia não alterou apenas a linguagem e nossos modos de percepção, mas tornou-se um recurso natural ou matéria-prima, remodelando “as relações intersensoriais do indivíduo, bem como os padrões de interdependência comunal, ou coletiva” (McLuhan, 1972, p. 227). O próprio diálogo e a troca de ideias se tornaram mercadorias a partir da palavra impressa, e, como mercadorias, devem ser idênticas e uniformes, pois de outra forma estariam subordinadas a reajustes e revalorizações. Desta maneira,

É preciso não esquecer que a máquina impressora criou o gigantismo, que afetou não só autores e as línguas vernáculas como os mercados. E a súbita expansão de mercados mais amplos e do comércio, sob a inspiração dessa primeira forma de produção em massa, resultou em visível extensão de todas as penalidades latentes da espécie humana. Este, portanto, não é o menor dos efeitos de se exaltar o componente visual na experiência humana. A técnica de tradução que é conhecimento aplicado e imparcialmente estendida até incluir os crimes e motivos ocultos da humanidade numa forma de auto-expressão. Como a palavra impressa é visualmente forma grandemente intensificada da palavra escrita, faz-se ela insaciável de assuntos veementes ou sensacionais. Este fato é tão básico para a compreensão dos jornais atuais, quanto para a apreciação do que

estava acontecendo à linguagem e à expressão no século dezesseis. (McLuhan, 1972, pp. 267-268)

McLuhan, apesar de suas críticas aos meios eletrônicos, não é saudoso em seu olhar sobre a massificação da língua. Para ele, ainda, a tipografia e sua força uniforme e centralizadora deram origem às línguas nacionais e aos nacionalismos que culminaram nas grandes guerras, de modo que,

a forma impressa, como extensão imediata e tecnológica da criatura humana, produziu em seus primeiros tempos acesso sem precedentes de pujança e impetuosidade. Visualmente, a forma impressa possui mais 'nitidez', ou, em termos técnicos de televisão, mais 'definição' que o manuscrito. Em outras palavras, o impresso era meio de comunicação muito 'quente' a surgir num mundo que, durante milênios, fôra servido pelo meio 'frio' da escrita. Assim, nossa própria 'turbulenta década de vinte' foi a primeira a sentir o meio quente do filme e também o não menos quente do rádio. Foi a primeira grande era de consumo. Do mesmo modo, foi com a forma impressa que a Europa experimentou sua primeira fase de consumo, porque a palavra impressa não só é ela própria meio de consumo e artigo de comércio, como também ensinou aos homens como organizarem tôdas as outras atividades numa base linear sistemática. Mostrou-lhes como criar mercados e exércitos nacionais. O meio de comunicação quente da palavra impressa os capacitou pela primeira vez a ver suas línguas vernáculas e a visualizar o poder e a unidade da nação condicionados aos limites da língua vernácula: 'Nós que falamos a língua que Shakespeare falava temos que ser livres ou morrer.' O individualismo era inseparável dêsse nacionalismo nascido da homogeneidade da língua falada, fôsse inglês ou francês. (McLuhan, 1972, p. 194)

Essa massificação e homogeneização do espaço visual típico da era mecânica passaram por uma nova reorganização a partir da criação de tecnologias elétricas e eletrônicas. Segundo McLuhan, na era elétrica o ser humano é retribalizado e retorna ao espaço acústico por meio da televisão e das novas tecnologias do século XX como veremos a seguir.

2.3 Understanding Media

Depois do alfabeto fonético e da prensa de Gutenberg, em *Understanding Media*, McLuhan se debruça sobre a era elétrica. Nesta obra, o autor irá se dedicar mais extensamente a alguns pontos que foram introduzidos apenas rapidamente na *Galáxia de Gutenberg*. Como se segue, portanto, discorreremos sobre os meios como mensagem, as tecnologias como extensões do corpo humano, a Aldeia Global e as

diferenças entre meios quentes e meios frios, conceitos chave em sua ressonância na apresentação do silêncio de Cage.

Para McLuhan, a década de 1960 estava tão avançada na era da eletricidade quanto os elisabetanos se sentiam com a tipografia e a mecânica, ou, antes ainda, como os gregos da Antiguidade em relação ao alfabeto fonético. Isto é, naquela década, as pessoas estavam passando por confusões e indecisões similares às que os gregos e os elisabetanos experienciaram ao viverem em um ambiente composto por duas formas simultâneas e contrapostas de organização social e dos sentidos. Segundo o autor, “enquanto os elisabetanos se viam colocados entre a experiência corporativa medieval e o individualismo moderno, nós invertemos sua posição, confrontando uma tecnologia elétrica que parece tornar o individualismo obsoleto e a interdependência corporativa, compulsória”. (McLuhan, 1972, p. 17)

Nesta transição da era mecânica para a elétrica, dois pontos iniciais chamam a atenção. Primeiramente, é a velocidade das ocorrências. Para McLuhan (1964, p. 18), enquanto, por um lado, na era mecânica o tempo era desacelerado e os eventos retardados, por outro, na era elétrica, ação e reação acontecem de maneira quase simultânea. Em segundo lugar, a nova era elétrica deixa de ser predominantemente visual e passa a demonstrar características mais relacionadas ao espaço auditivo (vide Tabela 3). Na década de 1960, contudo, essa passagem ainda estava em progresso, pois

[...] na era da eletrônica que sucede à era tipográfica e mecânica dos últimos quinhentos anos encontramos, com efeito, novos modelos e estruturas de interdependência humana e de expressão que são 'orais' na forma, mesmo quando os componentes da situação sejam possivelmente não verbais. [...] Em si, não é questão difícil, mas exige certa reorganização da vida imaginativa. Essa mudança de modos de ver e de tomar consciência das coisas é sempre retardada pela persistência dos modelos mais velhos de percepção. (McLuhan, 1964, p. 19)

Gilles Deleuze, em um breve comentário sobre McLuhan, entende tais mudanças a partir de seus potenciais de criação e contrapostas não entre si, mas em relação a outras estruturas massificadoras e padronizantes, como censura ou o próprio sistema capitalista. Segundo Deleuze, não se trata de a televisão derrotar o

rádio ou o jornal impresso, porém, de cada meio liberar todo seu poder criador, pois, segundo o autor,

Aqueles que não leram bem ou não compreenderam McLuhan podem pensar que é da natureza das coisas que o audiovisual substitua o livro, já que ele mesmo comporta tantas potencialidades criadoras quanto a literatura defunta ou outros modos de expressão. Isto não é verdade. Com efeito, se o audiovisual chegar a substituir o livro, não será enquanto meio de expressão concorrente, mas enquanto monopólio exercido por formações que sufocam também as potencialidades criadoras no próprio audiovisual. Se a literatura morrer, será necessariamente de morte violenta e assassinato político (como na URSS, mesmo que ninguém o perceba). A questão não é de uma comparação de gêneros. A alternativa não é entre a literatura escrita e o audiovisual. É entre as potências criadoras (no audiovisual assim como na literatura) e os poderes de domesticação. É muito improvável que o audiovisual consiga condições de criação se a literatura não salvar as suas. As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, nem por isso deixam de comunicar entre si, na medida em que todas juntas devem opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de 'produção para o mercado'. (Deleuze, 2013, p. 168)

Essa mudança de ambiente gerada pela introdução de um novo meio, segundo McLuhan, sempre gera novas tensões e extensões de nossos corpos, ao mesmo tempo que traz novas necessidades e respostas em relação ao avanço das tecnologias já existentes. Dito de outro modo, as novas tecnologias (extensões do nosso corpo) criam novos padrões que impactam tanto na vida social quanto na vida privada. Ainda, similar à introdução do alfabeto fonético e da prensa de Gutenberg, a passagem para a era elétrica se torna um novo marco na história ocidental, gerando um impacto proporcionalmente grande. Por exemplo, McLuhan (1964, p. 282) não vê coincidência no fato de que no mesmo ano que a primeira linha telegráfica foi criada, 1844, Soren Kierkegaard publicou *O Conceito da Angústia*, ou seja, “começara a Era da Angústia”. O autor (McLuhan, 1964, p. 108) comenta que foi com a criação e utilização do telégrafo que o ser humano deu início à extensão de seu sistema nervoso e também nota que pela primeira vez a mensagem começou “a viajar mais depressa do que o mensageiro. Antes dêle, as estradas e a palavra escrita eram estreitamente interligadas”. Outro exemplo, um dos mais citados por McLuhan ao longo de *Understanding Media*, é o início da automação. Em seu lado negativo, as novas empreitadas em automação tendem a eliminar empregos “fazendo nascer comunidades sem trabalho e sem propriedade, envolvem-nos em novas incertezas” (McLuhan, 1972, p. 367). Porém,

do lado positivo, a automação cria papéis que as pessoas devem desempenhar, em seu trabalho ou em suas relações com os outros, com aquele profundo sentido de participação que a tecnologia mecânica que a precedeu havia destruído. [...] A reestruturação da associação e do trabalho humanos foi moldada pela técnica de fragmentação, que constitui a essência da tecnologia da máquina. O oposto é que constitui a essência da tecnologia da automação. Ela é integral e descentralizadora, em profundidade, assim como a máquina era fragmentária, centralizadora e superficial na estruturação das relações humanas. (McLuhan, 1964, pp. 21-22)

Desta maneira, a automação não se constitui da extensão dos princípios da era mecânica — da especialização, repetição, fragmentação e separação de atividades —, mas sim da instantaneidade elétrica e da simultaneidade e multiplicidade do espaço acústico. Isto é, significa o fim da linha de montagem. Segundo McLuhan,

É por isso que todos aqueles que estão envolvidos na automação insistem em que ela é tanto um modo de pensar quanto um modo de fazer. A sincronização instantânea de operações numerosas acaba com o velho padrão linear. A linha de montagem teve o mesmo destino das filas de homens nas reuniões sociais. Mas não é apenas o aspecto linear e seqüencial da análise mecânica que se apaga ante a aceleração elétrica e a exata sincronização da informação que constituem a automação. [...] A automação, ou cibernação, opera com todas as unidades e componentes do processo industrial e mercadológico exatamente como o rádio ou a TV combinam os indivíduos de uma audiência num novo interprocesso. (McLuhan, 1964, p. 391)

Mas nada disso seria possível sem a própria luz elétrica, que “viria a causar a maior das revoluções, ao liquidar a seqüência e tornar as coisas simultâneas” (McLuhan, 1964, p. 26). De acordo com McLuhan, a luz elétrica ampliou a experiência, uma vez que permitiu, pela primeira vez, a realização de atividades antes impraticáveis em horários e locais até então impensáveis, ou seja, eliminou a diferença entre noite e dia e entre espaços internos e externos. A introdução da energia elétrica libera forças completamente radicais, descentralizadas, elásticas e difusas, pois ilumina um novo campo não hierárquico de ações. Para McLuhan, a energia elétrica é um meio necessariamente híbrido, que atinge seu potencial somente quando ligada a outra atividade ou estrutura já existente, uma vez que “os carros podem viajar toda a noite, há as partidas noturnas de beisebol, e os edifícios podem dispensar as janelas. Numa palavra, a mensagem

da luz elétrica é a mudança total. É informação pura, sem qualquer conteúdo que restrinja sua força transformadora e informativa” (McLuhan, 1964, p. 71). Ainda, poderíamos dizer que essas atividades antes impensáveis

[...] constituem o ‘conteúdo’ da luz elétrica, uma vez que não poderiam existir sem ela. Este fato apenas serve para destacar o ponto de que ‘o meio é a mensagem’, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quanto ineficazes na estruturação da forma das associações humanas. Na verdade não deixa de ser bastante típico que o ‘conteúdo’ de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio. (McLuhan, 1964, pp. 22-23)

Portanto, a luz elétrica é vista por McLuhan como uma forma de energia descentralizadora e não especializada que permite a inter-relação das mais diferentes atividades e experiências identificadas com a informação e o conhecimento. Segundo ele, “a própria idéia de comunicação como inter-relação é inerente ao elétrico, que combina a energia e a informação em sua multiplicidade concentrada” (McLuhan, 1964, p. 397). Em seu aspecto descentralizador, percebemos a independência da fonte de energia em relação ao local em que é processada ou operada, criando também “padrões de descentralização e de diversificação no trabalho a ser executado” (McLuhan, 1964, p. 402). Apesar das aparências, entretanto, McLuhan não percebe esses processos, necessariamente, em seu aspecto positivo, uma vez que

[...] a velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os semicerrados e os pós-lettrados. Crises de esgotamento nervoso e mental, nos mais variados graus, constituem o resultado, bastante comum, do desarraigamento e da inundação provocada pelas novas informações e pelas novas e infundáveis estruturas informacionais. (McLuhan, 1964, p. 31)

O Meio é a Mensagem

Introduzimos o mais famoso aforismo de McLuhan (O Meio é a Mensagem) de maneira rápida alguns parágrafos atrás, para o qual dedicamos atenção um pouco maior nesta seção. Tal aforismo foi apresentado inicialmente em *Understanding Media*, publicado pela primeira vez em 1964. Alguns anos mais tarde,

foi retrabalhado e expandido artisticamente em colaboração com o designer gráfico Quentin Fiore e publicado sob o título *O Meio é a Massagem*.

Primeiramente, em *Understanding Media*, o autor diferencia “conteúdo”, entre aspas, de conteúdo, sem aspas. O primeiro é o mais simples, e na superfície se refere ao senso comum, como aquilo que está sendo dito por determinado meio. Com um olhar mais atento, McLuhan percebe que o “conteúdo” de um meio é sempre outro meio, e que este serve apenas para desviar nossa atenção⁸⁰, pois

O ‘conteúdo’ de um meio é como a ‘bola’ de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu ‘conteúdo’ é um outro meio. O ‘conteúdo’ de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma fílmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa. O ‘conteúdo’ da escrita ou da imprensa é a fala, mas o leitor permanece quase que inteiramente inconsciente, seja em relação à palavra impressa, seja em relação à palavra falada. (McLuhan, 1964, p. 33)

Quanto ao segundo, sem aspas, McLuhan oferece diferentes definições em momentos diversos. Em primeira instância, o conteúdo se refere às mudanças estruturais causadas pela introdução de determinado meio ou tecnologia, criando novos ambientes e novas relações entre os sentidos. O autor explica que “um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro” (McLuhan, 2005, p. 129). Isto é, a verdadeira mensagem de um meio não é o que esse meio diz, mas o que ele faz. Tal noção está diretamente ligada à *4’33*”, na qual Cage subverte o ambiente da música de concerto ao abrir as portas do teatro evidenciando seu aspecto processual e não como um invólucro hermeticamente fechado como vimos rapidamente no capítulo anterior e abordaremos novamente no terceiro capítulo.

Além das mudanças causadas em nós por um meio (vide Figura 8), também somos distraídos pelo que está sendo dito por um meio e nos tornamos alheios aos seus efeitos. Mais ainda, para McLuhan, os meios eletrônicos ao estarem ligados ao espaço acústico, exercem uma força diferenciada. Isso o leva a reformular seu aforismo, e afirmar que “o meio é a massagem, não a mensagem; o meio realmente

⁸⁰ Da mesma maneira, a partir desta seção, também passamos a utilizar “conteúdo”, entre aspas, no sentido daquilo que é dito na superfície de uma mensagem.

trabalha sobre nós, realmente se apodera da população e a massageia ferozmente” (McLuhan, 2005, pp. 113-114). Assim, os meios eletrônicos, ao contrário de nos isolar, criaram uma sensação de envolvimento, na visão de McLuhan, devido às características áudio-táteis dos meios frios, como veremos adiante na seção dedicada ao assunto e também relacionada às derivações de 4’33”, que abordaremos no terceiro capítulo.

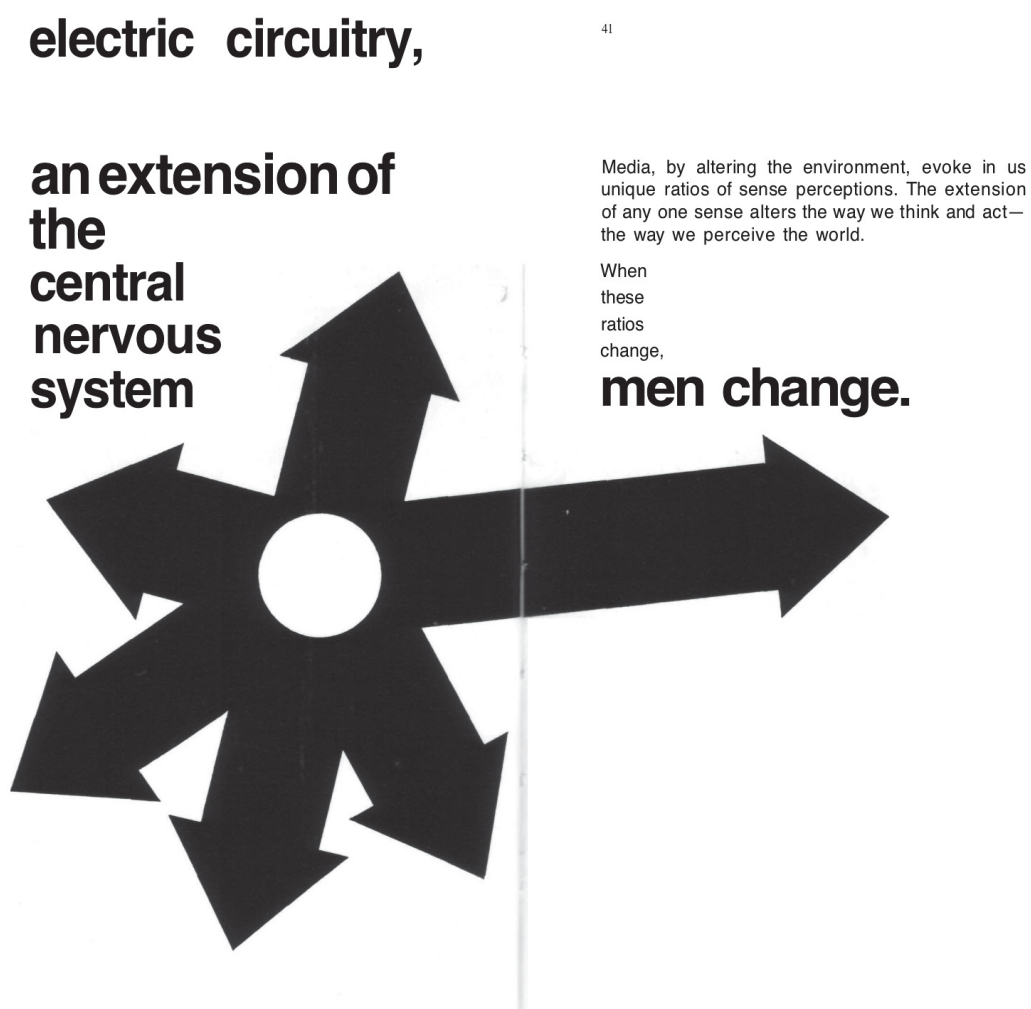


Figura 8 - Fac-símile das páginas 40-41 da edição em inglês de *O Meio é a Mensagem*

Em *O Meio é a Mensagem*, McLuhan não se dá tanto ao trabalho de nos dar uma definição de *conteúdo*, quanto em *fazer* tudo aquilo que já vinha tratando em suas obras anteriores com um olhar mais atento às mudanças do seu próprio tempo,

isto é, “*O meio é a mensagem* é um apanhado do que está acontecendo. É um colide-oscópo [sic] de situações em interface”. (McLuhan, 2018, p. 10)

Desta maneira, o autor se dedica quase exclusivamente aos meios eletrônicos e as alterações e o envolvimento que se formam com seu uso massificado. Já nas primeiras páginas, o autor declara que “A tecnologia do alfabeto e da imprensa fomentou e estimulou um processo de fragmentação, um processo de especialização e desarticulação. A tecnologia eletrônica fomenta e estimula a unificação e o envolvimento” (McLuhan, 2018, p. 8). E comenta mais adiante como esse envolvimento dos meios eletrônicos nos inseriu novamente em uma Aldeia Global, uma vez que

Os circuitos elétricos envolvem profundamente as pessoas umas com as outras. A informação se despeja sobre nós, instantânea e continuamente. Pouco depois de captada, é muito rapidamente substituída por outra informação ainda mais nova. Nosso mundo eletronicamente configurado nos obrigou a trocar o hábito de classificação dos dados por um modo de reconhecimento de padrões. Não temos mais como construir serialmente, tijolo a tijolo, passo a passo, porque a comunicação instantânea faz com que todos os fatores do ambiente e da experiência coexistam num estado de ativa influência recíproca. (McLuhan, 2018, p. 63)

McLuhan também irá reforçar as diferenças entre o espaço visual e auditivo que citamos anteriormente, contrapondo a especialização do ponto de vista fixo em relação ao envolvimento do espaço acústico, pois

O ouvido não favorece nenhum ‘ponto de vista’ em particular. Somos envolvidos pelo som. Ele forma uma teia inteiriça à nossa volta. [...] Escutamos sons que vêm de toda parte, sem jamais precisarmos focar em algum ponto. Os sons vêm do ‘alto’, de ‘baixo’, da ‘frente’, de ‘trás’, da ‘direita’, da ‘esquerda’. Não temos como barrar o som automaticamente. Nossos ouvidos simplesmente não são equipados com o equivalente a pálpebras. Enquanto um espaço visual é um continuum organizado e conectado de maneira uniforme, o mundo da audição é um mundo de relações simultâneas. (McLuhan, 2018, p. 111)

Também é interessante notar que apenas oito páginas após esta citação, as quais se estendem no tema do espaço acústico, temos uma página inteira dedicada a John Cage (vide Figura 9), único músico, ou artista de modo geral (exceto James Joyce), a receber a atenção prolongada por McLuhan, o qual, como podemos perceber, também ressoa as ideias do compositor.

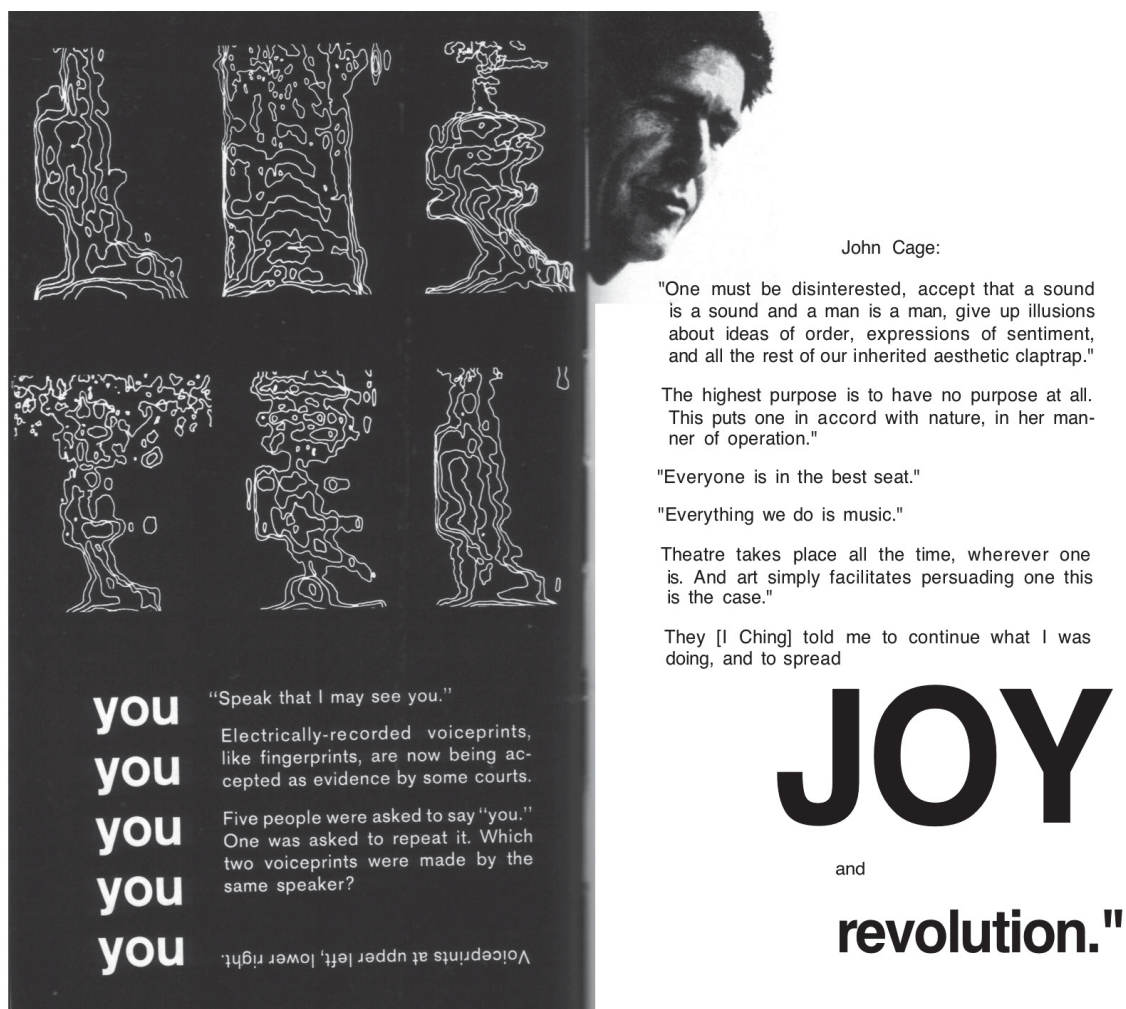


Figura 9 - Fac-símile das páginas 118-119 da edição em inglês de *O Meio é a Mensagem*, contendo uma fala de John Cage

Extensão e amputação

Para entender a necessidade constante do ser humano em criar tecnologias e extensões do corpo, McLuhan irá perceber um processo que envolve irritação, anestesia, entorpecimento e amputação. Nesse esquema, o autor coloca que novas situações podem gerar irritações em nossos sentidos ou corpos, de maneira que se faz necessária a criação de uma extensão (tecnologia) de alguma função específica que aja como um contra-irritante. Essa extensão irá gerar também novas relações e

amplificar a função estendida. Contudo, nosso sistema nervoso não é capaz de suportar a nova intensidade, de modo que causa um choque e entorpecimento de nossas percepções e uma amputação, ou isolamento, da função amplificada. Por exemplo,

no caso da roda como extensão do pé, a pressão das novas cargas resultantes da aceleração das trocas por meios escritos e monetários criou as condições para a extensão ou 'amputação' daquela função corporal. Em compensação, a roda, como contra-irritante das cargas crescentes, resultou em nova intensidade de ação pela amplificação de uma função separada ou isolada (o pé em rotação). O sistema nervoso somente suporta uma tal amplificação através do embotamento ou do bloqueio da percepção. A imagem refletida do moço [Narciso] é uma auto-amputação ou extensão provocada por pressões irritantes. Como contra-irritante, a imagem provoca um entorpecimento ou choque generalizado que obstrui o reconhecimento. A auto-amputação impossibilita o auto-reconhecimento. (McLuhan, 1964, pp. 60-61)

Assim, qualquer tecnologia ou criação pode ser vista como uma extensão ou auto-amputação de nossas funções corporais. Ou seja, como descrevemos a relação de Narciso anteriormente, podemos agora complementar que no entorpecimento, ou choque, gerado pela extensão e amputação de sua própria imagem, ele foi incapaz de perceber que foi hipnotizado por si mesmo. Da mesma maneira, por exemplo, ao tocar flauta, uma extensão do canto, amputamos a voz, ou mesmo a própria boca.

Segundo o autor, esse processo constante de criações e extensões de nós mesmos não passa de uma tentativa de manter o equilíbrio de nossas funções, mas que caímos em um ciclo vicioso de extensão, entorpecimento, amputação e alienação, pois sempre cedemos às pressões geradas por necessidades. Assim, McLuhan explica que para nós

[...] é mais natural fragmentar nossa própria forma corpórea, de maneira que uma parte dela se traduza em outro material, do que transferir movimentos de objetos externos em outros materiais. A extensão das posturas e movimentos de nosso corpo a novos materiais, por meio da amplificação, é uma tendência constante para a obtenção de maior energia. A maior parte de nossas pressões corpóreas é interpretada como necessidade no sentido de prolongar o armazenamento e a mobilidade das funções, tal como ocorre, de resto, na fala, no dinheiro e na escrita. Todos os tipos de utensílios são manifestações dessas pressões corpóreas, por meio de extensões de nosso corpo. A necessidade de armazenamento e portabilidade pode ser facilmente

notada em vasos, jarros e fósforos (fogo armazenado). (McLuhan, 1964, p. 207)

De maneira bastante similar, Lyotard irá fazer uma leitura das novas tecnologias, entretanto, dentro do sistema capitalista como condicionadoras dos ambientes e focadas na eficiência, destacando que novas tecnologias são criadas e aceitas apenas quando provam sua eficácia na amplificação dos atributos humanos. Para Lyotard,

Dispositivos técnicos originaram-se como apoios protéticos para os órgãos humanos ou como sistemas psicológicos cujas funções são de receber informações ou condicionar o contexto. Eles seguem um princípio, o princípio da performance otimizada: maximizando resultados (a informação ou modificações obtidas) e minimizando o esforço (a energia gasta no processo). Portanto, a tecnologia é um jogo relativo não à verdade, ao justo, ou ao belo etc. mas à eficiência: um 'movimento' técnico é 'bom' quando o faz melhor ou gasta menos energia do que outro. (Lyotard, 1986, p. 44)⁸¹

Para McLuhan, em relação à tecnologia elétrica, entretanto, não foi uma função motora que sofreu esse processo de amplificação, mas nosso próprio sistema nervoso central. Segundo o autor (McLuhan, 1964, pp. 61-62), esta parece ser uma tentativa desesperada e suicida de fugir de um corpo que passou por quinhentos anos de extensões e amplificações mecânicas e se torna agora insustentável devido à violência e intensidade de tantas amputações. Por outro lado, o autor explica que novas tecnologias criam sua própria demanda, e acabamos por não ter escolha uma vez que

[...] contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o 'fechamento' ou deslocamento da percepção, que automaticamente se segue. É a contínua adoção de nossa própria tecnologia no uso diário que nos coloca no papel de Narciso da consciência e do adormecimento subliminar em relação às imagens de nós mesmos. Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos. Eis por que, para utilizar esses objetos-extensões-de-nós-mesmos, devemos servi-los, como a ídolos ou religiões menores. Um

⁸¹ No original lê-se: "Technical devices originated as prosthetic aids for the human organs or as physiological systems whose function it is to receive data or condition the context. They follow a principle, and it is the principle of optimal performance: maximizing output (the information or modifications obtained) and minimizing input (the energy expended in the process). Technology is therefore a game pertaining not to the true, the just, or the beautiful, etc., but to efficiency: a technical "move" is "good" when it does better and/or expends less energy than another"

índio é um servomecanismo de sua canoa, como o vaqueiro de seu cavalo e um executivo de seu relógio. (McLuhan, 1964, p. 64)

Em uma perspectiva musical, é possível complementar este ponto na compreensão de que o músico se torna um servomecanismo não apenas de seu instrumento, mas também de uma composição ou até mesmo de um compositor. Podemos perceber em *4'33"*, por exemplo, como destacamos no primeiro capítulo, que David Tudor ao piano se torna um servomecanismo do silêncio de Cage, de um piano não executado e de uma partitura vazia, isto é, o pianista aceita e adota as limitações impostas a ele na execução da peça silenciosa. Ainda, não apenas Tudor, mas ao próprio público de *4'33"* é imposto tal papel, uma vez que sua presença significa a aceitação do risco do discurso artístico (como vimos em Dauenhauer no primeiro capítulo), assim como seu “fechamento ou deslocamento das percepções”.

Retornando a McLuhan, ele irá contrapor que, enquanto na era mecânica as velocidades foram amplificadas com o relógio, na era elétrica, por outro lado, é necessário “muita calma e repouso meditativo”, uma vez que, nessa extensão, expomos “o cérebro fora do crânio e os nervos fora de seu abrigo”. Com os meios eletrônicos permanecemos como servomecanismos da tecnologia, contudo, com a diferença que “as tecnologias anteriores eram parciais e fragmentárias, a elétrica é total e inclusiva”. (McLuhan 1964, p. 77)

Assim, o fato de uma tecnologia servir como extensão de nossos corpos está diretamente conectado com a criação de sua própria demanda e mercado. Da mesma maneira, quando um dos nossos sentidos está ausente, os outros sentidos acabam por suprir essa falta. Segundo McLuhan, é preciso cuidado, pois o uso dos sentidos que temos disponíveis, assim como de nos mantermos distraídos, é uma necessidade tão indispensável quanto o ar a nossa volta,

o que confere sentido à necessidade que sentimos em manter o rádio ou o aparelho de televisão ligados quase que continuamente. A pressão para o uso contínuo independe do ‘conteúdo’ dos programas ou do sentido de vida particular de cada um, testemunhando o fato de que a tecnologia é parte do nosso corpo. A tecnologia elétrica se relaciona diretamente com nosso sistema nervoso central, de modo que é ridículo falar do ‘que o público quer’, brincando com seus próprios nervos. Seria o mesmo que perguntar ao público que espécie de luz e som prefere no ambiente urbano que o envolve! Poucos direitos nos restam a partir do momento em que submetemos nossos sistemas nervoso e sensorial à manipulação particular daqueles que procuram lucrar arrendando nossos olhos, ouvidos e nervos. Alugar nossos olhos, ouvidos e nervos para os interesses particulares é o

mesmo que transferir a conversação comum para uma empresa particular ou dar a atmosfera terrestre em monopólio a uma companhia. Algo assim já aconteceu com o espaço exterior, pelas mesmas razões pelas quais arrendamos nosso sistema nervoso central a diversas firmas. Enquanto adotarmos a atitude de Narciso, encarando as extensões de nossos corpos como se estivessem de fato *lá fora*, independentes de nós, enfrentaremos os desafios tecnológicos com a mesma sorte, a mesma piruêta e queda de quem escorrega numa casca de banana. (McLuhan, 1964, pp. 88-89)

Novamente, portanto, percebemos que o progresso tecnológico para McLuhan é algo mais para ser temido do que para se orgulhar. Isto é, atualmente, sessenta anos depois desta citação, não estamos nós completamente arrendados às grandes empresas de tecnologia, as quais conhecem todos os nossos amigos, familiares, locais que frequentamos, nossos gostos e desgostos, o que comemos, bebemos, ouvimos, assistimos etc? Informações tais que se tornam *Big Data* para o reconhecimento de padrões aplicados a estratégias de marketing, propagandas e anúncios direcionados por algoritmos. Nesse processo de amputação inconsciente, estamos mais à semelhança de um rebanho na fila para o abate do que seres biônicos melhorados ciberneticamente. Para McLuhan, essa é justamente uma das grandes ironias do ocidente, pois nunca nos preocupamos se um novo meio não será, na verdade, uma ameaça às nossas próprias vidas, pois “assim tem sido, do alfabeto ao automóvel. O homem ocidental tem sido continuamente remodelado por uma lenta explosão tecnológica que se estende por mais de 2500 anos”. (McLuhan, 1964, p. 303)

Por outro lado, com a rapidez das novas tecnologias eletrônicas e os novos ambientes criados, a situação acaba por se inverter parcialmente. McLuhan (1964, p. 12) percebe nessa aceleração constante que um novo ambiente, além de substituir o anterior, já nos prepara para o próximo, de maneira que “as tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia”. A partir dessa tomada de consciência e estabelecendo nosso sistema nervoso como um campo unificado da experiência estendido a todas as partes do globo, é também criado um ambiente de interação e interdependência coletiva ainda maior, o qual, como veremos agora, McLuhan chama de Aldeia Global.

Aldeia Global⁸²

Desde a criação do alfabeto fonético até o fim da era mecânica, segundo McLuhan, todos os meios criados significaram uma explosão que seguia um esquema radial, do centro para as margens. Por exemplo, por meio das estradas, as cidades se estenderam cada vez mais longe; ou, a partir do livro impresso, um único autor atingia, pela primeira vez, um mercado de massa. Da mesma maneira que uma explosão real, o novo ambiente e as pessoas se tornaram fragmentadas, o que deu origem à linha de montagem, empregos especializados e aglomerações de indivíduos. Ainda, a repetição dos meios mecanizados causou a homogeneização em todas as instâncias da vida, desde a educação infantil básica até o sistema de preços dos mercados internacionais. Na perspectiva de McLuhan,

Foi o método de Gutenberg, de segmentação homogênea, para o qual séculos de alfabetização fonética haviam preparado o terreno psicológico, que esboçou as características do mundo moderno. A enorme galáxia de eventos e produtos desse método de mecanização das artes e do artesanato é meramente incidental ao método propriamente dito. É o método do ponto de vista fixo ou especializado que insiste na repetição, como critério de verdade e praticabilidade. (McLuhan, 1972, p. 367)

Para McLuhan, com a introdução dos meios elétricos e eletrônicos, essa explosão se reverte em implosão. Na era elétrica, as distâncias não são apenas encurtadas, mas desaparecem; o tempo não é mais acelerado, é instantâneo. Uma vez que todos tomam conhecimento dos fatos imediatamente, os acontecimentos não podem mais ser localizados no espaço e no tempo. Da mesma maneira, a automação industrial acaba com a homogeneidade da linha de montagem e introduz a personalização. Os eletrodomésticos, ao invés de diminuírem o trabalho, “permitem que cada qual faça seu próprio trabalho. O que o século XIX delegara a servos e empregadas, agora executamos nós mesmos. Este princípio se aplica *in toto* na era da eletricidade”. (McLuhan, 1964, p. 54)

⁸² Ao longo de toda sua obra, McLuhan utiliza algumas palavras que se tornaram tabus na revisão crítica do vocabulário contemporâneo. Até aqui, tentamos evitá-las ao máximo, limitando-as somente a algumas poucas citações. A partir deste ponto, no entanto, não será possível fugir de termos como “sociedades tribais”, “homem primitivo” e “homem civilizado”, uma vez que estão diretamente ligados ao conceito de Aldeia Global. Esclarecemos também que não percebemos juízo de valor ou julgamento moral em McLuhan quando se utiliza destes termos, pois na maioria das vezes aparecem como terminologia para diferenciar formas de organização social, e não de capacidade técnica ou intelectual.

Na era elétrica, o centralismo radial se multiplica em uma infinidade de centros sem limites, expandindo a inter-relação das funções sociais e a interdependência das pessoas em escala global. Ou seja, “as descobertas eletromagnéticas recriaram o ‘campo’ simultâneo de todos os negócios humanos, de modo que a família humana existe agora sob as condições de uma ‘aldeia global’” (McLuhan, 1972, p. 58). Desta maneira, segundo o autor, a velocidade da implosão elétrica não apenas substitui o ambiente mecânico, mas

[...] é tão destrutiva para o homem ocidental letrado e linear quanto o foram as vias de papel romanas para as aldeias tribais. A aceleração de hoje não é uma lenta explosão centrífuga do centro para as margens, mas uma implosão imediata e uma intrusão do espaço e das funções. Nossa civilização especializada e fragmentada, baseada na estrutura centro-margem, súbitamente está experimentando uma reunificação instantânea de todas as suas partes mecanizadas num todo orgânico. (McLuhan, 1964, pp. 111-112)

Por um lado, meios especializados, como o alfabeto fonético (isolamento da visão), a roda (isolamento e amplificação do pé) ou o dinheiro (armazenamento de trabalho), serviram à fragmentação e conseqüente isolamento (individualismo) tanto do ser humano quanto de sua organização social. Já os meios elétricos e sua intensa aceleração, por outro lado, contribuíram “para restaurar os padrões tribais de envolvimento intenso, tal como a que ocorreu com a introdução do rádio na Europa, e como tende a acontecer na América, como resultado da televisão”. Ou seja, “as tecnologias especializadas destribalizam. A tecnologia elétrica não especializada retribaliza”. (McLuhan, 1964, p. 40)

Para McLuhan, diferentemente das antigas formas mecânicas, todos os meios elétricos possuem características descentralizadoras, contrativas e simultâneas, características que percebemos diretamente relacionadas à apresentação do silêncio de Cage em oposição à linearidade da orquestra sinfônica, como veremos adiante. Assim como em organizações sociais tribais existe um alto envolvimento e interdependência entre os seus membros, os meios elétricos eliminam as distâncias e aproximam as pessoas e os acontecimentos. Na Aldeia Global, somos bombardeados instantânea e incessantemente com os problemas de todas as outras pessoas, transformando o planeta em uma imensa tribo. O autor explica que

[...] em nossa atual era elétrica, as energias de nosso mundo, implosivas ou em contração, entram em choque com as velhas estruturas de organização, expansionistas e tradicionais. [...] Em verdade, não é o aumento numérico que cria a nossa preocupação com a população; trata-se antes do fato de que todo mundo está passando a viver na maior vizinhança, criada pelo envolvimento elétrico que enreda umas vidas nas outras. (McLuhan, 1964, p. 53)

Com a extensão de nosso sistema nervoso na Aldeia Global, passamos a ter acesso e envolvimento a tudo e a todos. Com o computador e o satélite, o ambiente humano se estendeu em torno do planeta, acabando por transformar o que conhecemos por natureza. De maneira similar, Lyotard (1986, p. 51) também irá notar nos bancos de dados de então (hoje chamados de *Big Data*) essa mesma transformação, uma vez que os “bancos de dados são a enciclopédia de amanhã [hoje]. Eles transcendem a capacidade de cada um de seus usuários. Eles são a ‘natureza’ para o homem pós-moderno”⁸³.

Ou seja, de acordo com McLuhan (2001, p. 36), assim como a roupa é a extensão da pele, todo este aparato de hardwares e softwares estendem nossa consciência que reveste o planeta em um novo ambiente informacional vivo alcançando “uma relação muito mais profunda com a condição humana que o antigo ambiente ‘natural’”, pois

Ao contrário dos animais, o homem não tem outra natureza senão a sua própria história — a sua história total. Electronicamente, esta história total está agora potencialmente presente numa espécie de transparência simultânea que nos transporta para um mundo a que Joyce chama ‘heliotropic noughttime’. Fomos arrebatados no ‘artifício da eternidade’ pela colocação do nosso próprio sistema nervoso em todo o globo. (McLuhan, 2001, p. 177. Tradução nossa)⁸⁴

De acordo com o autor, os meios elétricos possuem características mais próximas da palavra falada do que a palavra escrita ou impressa. Ou seja, quando

⁸³ No original lê-se: “Data banks are the Encyclopedia of tomorrow. They transcend the capacity of each of their users. They are ‘nature’ for postmodern man”.

⁸⁴ No original lê-se: “Unlike animals, man has no nature but his own history — his total history. Electronically, this total history is now potentially present in a kind of simultaneous transparency that carries us into a world of what Joyce calls ‘heliotropic noughttime.’ We have been rapt in “the artifice of eternity” by the placing of our own nervous system around the entire globe”.

estendemos o sistema nervoso central não isolamos um sentido, mas todos os sentidos são envolvidos pela experiência elétrica de maneira inclusiva e participativa, pois

ao falar, tendemos a reagir a cada situação, seguindo o tom e o gesto até o nosso próprio ato de falar. Já o escrever tende a ser uma espécie de ação separada e especializada, sem muita oportunidade e apêlo para a reação. O homem ou a sociedade letrada desenvolve uma enorme força de atenção em qualquer coisa, com um considerável distanciamento em relação ao envolvimento sentimental e emocional experimentado por um homem ou uma sociedade não-letrada. (McLuhan, 1964, p. 97)

Portanto, na Aldeia Global, é retomado o contato pessoal como se vivêssemos na menor das comunidades. A dimensão espacial é extinguida por meio das tecnologias elétricas e, segundo McLuhan (1964, p. 287), passamos a agir “em profundidade, e sem delegação de funções ou podêres. Em toda parte, o orgânico suplanta o mecânico”. Isto é, enquanto, de um lado, “as ferrovias requerem um espaço político e econômico uniforme. De outro lado, o avião e o rádio permitem a mais completa descontinuidade e diversidade na organização espacial”. (McLuhan, 1964, p. 54)

Meios quentes e meios frios

Após a apresentação da visão de McLuhan sobre os efeitos e mudanças causadas pelas tecnologias ao longo do tempo, passamos agora para a sua classificação dos meios e tecnologias. Neste ponto a descrição se torna mais complexa e contra-intuitiva, pois os parâmetros do autor parecem mudar entre as diferentes tecnologias. Por exemplo, o cinema, segundo McLuhan, é um meio quente, pois sua característica mais forte é a linearidade e justaposição de quadros no rolo de filme. Já a TV é colocada como um meio frio pois seu “conteúdo” é apresentado em forma de mosaico e sua imagem percebida mais em relação aos contornos do que de formas bem definidas. Ou seja, é uma classificação que se apresenta de maneira mais complicada do que poderia ser, de modo que enganos são facilmente cometidos. Contudo, tentaremos esclarecer as diferenças da melhor maneira possível.

Para Jonathan Miller, os meios quentes e frios podem ser diferenciados pelo grau de redundância da mensagem. Na compreensão deste autor, o termo quente se refere à

expressão de gíria de engenheiros de comunicação, calcada no conceito de redundância semântica. Esse conceito chama atenção para o fato de que muitas mensagens carregam mais informações do que seria estritamente necessário para que levassem ao destino as idéias nelas contidas. O inglês, por exemplo, é uma língua altamente redundante, como se pode verificar com base no fato de, comumente, ser possível eliminar considerável número de palavras de uma sentença e, ainda assim, redigir um telegrama compreensível. Sem embargo, quanto maior o número de palavras eliminadas, tanto mais equívoco se torna o sentido, com a óbvia consequência de que o leitor tem de esforçar-se mais para inferir significado. Sob este ângulo, a linguagem falada é mais redundante que a escrita. Como as indicações semânticas se perdem no ato de a mensagem transferir-se para o papel, o leitor é obrigado a procurar a significação do original preenchendo lacunas, de acordo com regras derivadas de sua experiência anterior. O termo "frias" se aplica a mensagens que apresentam lacunas em sua estrutura de informação, exigindo atos de inferência positiva da parte do destinatário. (Miller, 1973, pp.94-95)

Apesar da definição de Miller sobre os meios frios não estar completamente errada, sua explicação sobre os meios quentes e a redução de ambos ao nível da redundância da informação apresentada não poderiam ser mais equivocados. O "conteúdo" da televisão, assim como a fala, pode ser extremamente redundante em certos momentos, assim como um romance pode apresentar "diversas lacunas em sua estrutura de informação." Mas isso não torna a TV um meio quente e nem o livro impresso um meio frio, pois a diferença, como temos demonstrado neste capítulo, não está no que está sendo dito para um de nossos sentidos, mas o que é feito com estes.

Outra complicação nas descrições de McLuhan é o fato de que muitas dessas separações, por vezes, parecem puramente arbitrárias. Por exemplo, em alguns casos, não se trata apenas do isolamento ou não de um sentido para que um meio seja considerado quente ou frio, mas também de qual outro meio está contido dentro dele. Ou seja, o telefone isola o ouvido e a voz, porém, também é um meio que contém a fala, a qual depende da interação com outros sentidos em sua exteriorização e recepção. O rádio, por sua vez, também isola o ouvido, no entanto, contém o jornal impresso, o qual é sequencial e de alta definição visual. Esta diferenciação se torna ainda mais complexa quando McLuhan resolve analisar a

personalidade de celebridades ou figuras públicas. Com seu modo de interpretação bastante particular, o autor conta que

Douglas Carter, em *The Fourth Branch of Government*, narra como o pessoal de serviço de imprensa de Washington se comprazia em completar ou preencher as lacunas da personalidade de Calvin Coolidge. Ele era tão parecido com uma simples *charge*, que eles sentiam necessidade de completar sua imagem, para ele mesmo e para o seu público. Não deixa de ser instrutivo o fato de a imprensa aplicar o adjetivo “frio” (*cool*) a Cal. No sentido real de um meio frio, Calvin Coolidge era tão carente de dados articulados em sua imagem pública que só havia uma palavra para ele. Ele era realmente frio. Nos quentes anos 20, o quente meio da imprensa achava Cal bastante frio, e se regozijava com sua “falta de imagem”, pois esta mesma falta convidava a imprensa a elaborar uma imagem para o público. (McLuhan, 1964, p. 46)

Outro engano corrente é a confusão entre envolvimento dos sentidos e o envolvimento dos sentimentos. Da maneira que entendemos, a diferença entre meios quentes e meios frios (vide Tabela 4) não está no grau de catarse que geram no receptor, mas sim de sinestesia, isto é, de envolvimento e estímulo dos sentidos. Assim, McLuhan explica que

Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, como o rádio, de um meio frio, como o telefone, ou um meio quente, como o cinema, de um meio frio, como a televisão. Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela ‘alta definição’. Já uma caricatura ou um desenho animado são de ‘baixa definição’, pois fornecem pouca informação visual. O telefone é um meio frio, ou de baixa definição, porque ao ouvido é fornecida uma magra quantidade de informação. A fala é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte. De outro lado, os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência. Segue-se naturalmente que um meio quente, como o rádio, e um frio, como o telefone, têm efeitos bem diferentes sobre seus usuários. (McLuhan, 1964, p. 38)

Os meios quentes, portanto, são aqueles que podem ser conectados de alguma maneira à era mecânica, pois apresentam mais fortemente os atributos de isolamento e especialização dos sentidos. Por exemplo, segundo McLuhan (1964, p. 321), “o filme, seja em forma de rôlo, seja em forma de roteiro ou *script*, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro”. Já os meios frios podem ser mais facilmente relacionados às características da Aldeia Global e do espaço acústico. Isto é, enquanto “o espectador de cinema senta-se em solidão psicológica como o

leitor de livros. Isto não aconteceria com o leitor de manuscritos, nem acontece com o telespectador. [...] A imagem em mosaico da TV solicita complementação social e diálogo”. (McLuhan, 1964, p. 328)

Meios Quentes	Meios Frios
Alta definição	Baixa definição
Muita informação	Pouca informação
Baixo engajamento	Alto engajamento
Rádio, impresso, fotografia, cinema	Telefone, fala, charges, televisão
Isolamento de um sentido	Inter-relação de diferentes sentidos

Tabela 4: Diferenças entre meios quentes e meios frios

Enquanto os meios quentes podem ser mais facilmente identificados, McLuhan destaca diferentes níveis de interação sensorial nos meios frios. Por exemplo, o telefone oferece uma imagem auditiva fraca, que deve ser completada com o acionamento dos outros sentidos. Já com a televisão, “vem a extensão do sentido do tato ou da inter-relação dos sentidos, que envolve mais intimamente ainda todo o nosso mundo sensorial” (McLuhan, 1964, p. 298). Percebemos aqui que o sentido do tato para McLuhan (assim como para Cage), está acima dos outros sentidos, inclusive da audição. Ao contrário desta, entretanto, o tato não está localizado em um ponto específico, mas envolve todo o corpo. Mais do que isso, o autor explica que

Palavras como ‘apanhar’ ou ‘aprender’ indicam o processo de chegar-se a uma coisa através de outra, manipulando e sentindo muitas facetas de uma vez, através de mais de um sentido. Começa a ficar evidente que ‘toque’ e ‘contato’ não se referem apenas à pele, mas ao jôgo recíproco dos sentidos: ‘manter contato’ ou ‘estabelecer contato’ é algo que resulta do encontro frutífero dos sentidos — a visão traduzida em som e o som em movimento, paladar e olfato. (McLuhan, 1964, p. 81)

Ao passarmos pelos principais conceitos de McLuhan até aqui, em sua complicação é possível perceber uma unidade teórica que liga o espaço visual à era mecânica e sua primazia nos meios quentes, bem como o caráter integrador dos

meios frios com os meios eletrônicos na Aldeia Global. Todos relacionados, portanto, às diferentes formas de relação entre os nossos sentidos que resultarão em diferentes formas de percepção e experiência como veremos no capítulo seguinte, a partir de uma leitura McLuhaniana de Cage, relacionando a apresentação do silêncio com a passagem para a era elétrica.

2.4 Leis da Mídia

Após sua explosão na década de 1960, os anos de 1970 foram mais complicados para Marshall McLuhan. Nesta época, seus críticos começaram a ganhar mais força, acusando o autor e suas ideias de não possuírem sentido ou mesmo de serem puro achismo. Sua fama não conseguiu se recuperar com o autor ainda em vida, mesmo com tentativas de figuras pop como sua ponta no filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), de Woody Allen. Segundo Marjorie Ferguson (1991, p. 76), ao longo da década de 1970, McLuhan deixou de ser o grande profeta da comunicação e passou a ser uma figura mais próxima de um filósofo e professor de história, ganhando a fama de obsoleto, ou de ter sido apenas uma modinha passageira, convivendo com duras críticas como a de Arthur Schlesinger Jr. para o *Washington Post* em 1967, o qual questiona,

O que, então, é o McLuhanismo? É uma combinação caótica de afirmações genéricas, achismo astuto, falsas analogias, percepções fantásticas, absurdos desesperados, atuações chocantes, espetáculos, grandes tiradas e mistificação oracular, todas misturadas arrogantemente e indiscriminadamente em um monólogo aleatório e sem fim. (Schlesinger *apud* Ferguson, 1991, p. 73. Tradução nossa)⁸⁵

Contudo, isso não impediu que os editores de McLuhan solicitassem uma nova edição revisada de *Understanding Media*. Com tal pedido, o autor começou a coletar as críticas dirigidas à obra e percebeu que as principais reclamações eram de que o livro não possuía nenhuma ciência. Obviamente, defende o autor, o livro possui ciência e rigor em abundância, apenas não se trata da ciência aristotélica e cartesiana que se convencionou a praticar na academia. A partir da definição de Karl

⁸⁵ No original lê-se: “What then is McLuhanism? It is a chaotic combination of bland assertion, astute guesswork, fake analogy, dazzling insight, hopeless nonsense, shockmanship, showmanship, wisecracks and oracular mystification, all mingling cockily and indiscriminately in an endless and random monologue”

Popper de que ciência são afirmações que podem ser provadas falsas, Marshall McLuhan e seu filho, Eric McLuhan, iniciaram as pesquisas para suas *Leis da Mídia*, uma série de formulações que poderiam ser utilizadas para provar verdadeiras ou falsas quaisquer formulações sobre meios e tecnologias. Lembramos que para McLuhan não importa a diferença entre meios, tecnologias ou artefatos, sejam eles físicos ou virtuais, desde que sejam construções humanas, isto é, seja um computador, uma colher, um sistema filosófico ou o silêncio de Cage, todos são criações humanas e considerados metáforas que traduzem ou transportam um tipo de experiência em outro tipo.

Leis da Mídia traz, já de início uma diferença fundamental em relação aos escritos anteriores de McLuhan. Enquanto, previamente, o autor se limitava a dizer que a tecnologia anterior se torna o conteúdo de um novo meio, agora essa diferença se desenvolve nas noções de Figura (área de atenção) e Fundo (área de desatenção). Entre estes, existe um jogo de trocas e definições, ou seja, a figura surge e retorna ao fundo, o qual é composto de todas as outras figuras que se alternam em nossa atenção. Por exemplo, durante um concerto, nossa atenção pode passar da música tocada para seus gestos, então para algum som externo, para o conforto ou desconforto das cadeiras, para os detalhes do teatro, para alguma memória ou simples associação, com cada nova figura deslocando a anterior para o fundo. Entre os dois elementos, o fundo é responsável pelo contexto, ou o modo como percebemos a figura, e é sempre relativo e subliminar. Assim, o fundo vem em primeiro lugar e do qual a figura emerge, de modo que

O fundo de qualquer tecnologia ou artefato é tanto a situação que lhe dá origem como todo o ambiente (meio) de serviços e desserviços relacionados. Estes efeitos ambientais secundários impõem-se intencionalmente por todo lado como uma nova forma de cultura. 'O meio é a mensagem'. Uma vez que o fundo anterior se torna conteúdo de uma nova situação, ele aparece à atenção ordinária como figura estética. Ao mesmo tempo, nasce uma nova recuperação ou nostalgia. A função do artista tem sido reportar o estado atual do fundo, explorando as formas de sensibilidade disponibilizadas por cada novo modo de cultura muito antes do homem médio suspeitar que alguma coisa mudou. Ele está

constantemente a fazer 'incurções ao inarticulável'. (McLuhan; McLuhan, 1988, p. 5. Tradução nossa)⁸⁶

Assim, figura e fundo estabelecem uma relação dinâmica entre si, porém, para McLuhan, com a criação do alfabeto fonético, esta relação é quebrada tornando a figura um elemento estático pela supressão do fundo. Isto é, como vimos neste capítulo, com a dissociação do fonema, uma partícula sem significado semântico, e sua tradução a termos visuais abstratos com propriedades fragmentadas, um novo modo de percepção foi criado, isto é, o espaço visual. Para McLuhan,

A qualidade mais notável do alfabeto é a sua abstracção de vários tipos. Dos padrões de separação, de sensibilidades e de figura e fundo, com a subsequente supressão do fundo, vem o carácter de estase [...]. Quando figura e fundo estão em interação, existe uma relação dinâmica, modificando-se continuamente. Assim, a estase das figuras só pode ser alcançada por meio do seu descolamento do fundo [...] O som e o sinal do alfabeto fonético não estão em relação dinâmica ou em interação; um simplesmente representa o outro. Ambos são abstraídos de todo o significado ou relação. O discurso oral, ressonante, é quebrado em pedaços irreduzíveis (uniformes) de som sem sentido, cada um ligado a um sinal por uma associação arbitrária e por uma ortografia uniforme. (McLuhan; McLuhan, 1988, p.18)⁸⁷

O espaço visual é criado pela intensificação e separação deste em relação aos outros sentidos, destacando figuras abstratas do seu fundo dinâmico tornado-as estruturas estáticas, lineares, homogêneas e uniformes. Em contrapartida, o espaço acústico sempre esteve em inter-relação com os outros sentidos em um fluxo dinâmico de figura e fundo, os quais se transformam mutuamente.

⁸⁶ No original lê-se: "The ground of any technology or artefact is both the situation that gives rise to it and the whole environment (medium) of services and disservices that it brings into play. These environmental side-effects impose themselves willy-nilly as a new form of culture. 'The medium is the message'. Once the old ground becomes content of a new situation it appears to ordinary attention as aesthetic figure. At the same time a new retrieval or nostalgia is born. The business of the artist has been to report on the current status of ground by exploring those forms of sensibility made available by each new mode of culture long before the average man suspects that anything has changed. He is constantly making 'raids on the inarticulate'"

⁸⁷ No original lê-se: "The most remarkable quality of the alphabet is its abstractness of various kinds. From the patterns of separation, of sensibilities, and of figure from ground, with the subsequent suppression of ground, comes the character of stasis, one of the four features of visual space. When figure and ground are in interplay, they are in dynamic relation, continually modifying each other. Thus, stasis of the figures can only be achieved by detaching them from their ground, and is the necessary result of detachment. The sound and sign of the phonetic alphabet are in no dynamic relation or interplay; one simply stands for the other. Both are abstracted from all meaning or relation. Oral, resonant speech is broken into irreducible (uniform) bits of meaningless sound, each connected to a sign by arbitrary association, and by uniform orthography".

A partir disso, Marshall e Eric McLuhan irão criar suas Leis da Mídia, um esquema em tétrede que estabelece ou comprova essa relação dinâmica entre figura e fundo na criação de novos ambientes a partir da criação de novos meios ou tecnologias, consolidando a obsolescência do espaço visual homogêneo e estático. Tal tétrede se baseia nas seguintes perguntas:

- O que tal artefato intensifica, estende, torna possível ou acelera? Tal pergunta pode ser aplicada tanto a um cesto de lixo, um quadro, um rolo compressor, ou zíper, a uma proposta de Euclides ou uma lei da física. Pode ser aplicada a qualquer palavra ou frase em qualquer língua.
- Quando algum aspecto de uma situação é ampliada ou melhorada, simultaneamente, a condição anterior ou não melhorada é portanto deslocada. Assim, o que é deslocado ou tornado obsoleto pelo novo 'órgão'?
- Qual recorrência ou recuperação de ações e serviços anteriores é posta em prática simultaneamente pela nova forma? Que terreno mais antigo, anteriormente obscurecido, é trazido de volta e herdado pela nova forma?
- Quando levada aos limites do seu potencial (outra ação complementar), a nova forma tenderá a reverter às suas características originais. Qual é o potencial de reversão da nova forma? (McLuhan; McLuhan, 1988, pp. 98-99)⁸⁸

Posto de maneira mais simples: O que é amplificado? O que se torna obsoleto? O que é recuperado? No que se reverte quando pressionado ao extremo? As duas primeiras perguntas são as mais simples e se caracterizam como ações complementares. Por exemplo, o automóvel amplificou a velocidade do transporte ao mesmo tempo que tornou o cavalo obsoleto. Já a recuperação acontece junto com uma transformação, isto é, ao tornar o cavalo obsoleto como meio de transporte, ele é, então, recuperado como entretenimento. Já o processo de reversão é um pouco mais complexo. Para McLuhan, quando um meio é levado ao extremo ele se reverte a uma forma anterior, ou seja, dando continuidade ao nosso exemplo, o carro em seu extremo, deixa de amplificar a velocidade de transporte e

⁸⁸ No original lê-se:

“- What does the artefact enhance or intensify or make possible or accelerate? This can be asked concerning a wastebasket, a painting, a steamroller, or a zipper, as well as about a proposition in Euclid or a law of physics. It can be asked about any word or phrase in any language.

- If some aspect of a situation is enlarged or enhanced, simultaneously the old condition or unenhanced situation is displaced thereby. What is pushed aside or obsolesced by the new organ?

- What recurrence or retrieval of earlier actions and services is brought into play simultaneously by the new form? What older, previously obsolesced ground is brought back and inheres in the new form?

- When pushed to the limits of its potential (another complementary action), the new form will tend to reverse what had been its original characteristics. What is the reversal potential of the new form?”

se transforma em congestionamentos, assim, reduzindo ainda mais a velocidade de deslocamento.

Os McLuhans (1988, p. 99) destacam que essa tétrade não é um processo sequencial, mas simultâneo e que “esses quatro aspectos são complementares e demandam uma observação cuidadosa do artefato em relação ao seu fundo, não apenas uma mera consideração abstrata”⁸⁹. Ainda, em relação aos artefatos, os autores identificam dois tipos básicos, artefatos mecânicos (hardware) que estendem ou amplificam funções motoras, e eletrônicos (software) que estendem ou amplificam um ou mais de nossos sentidos. Também alertam que, independente do tipo de extensão, tais ampliações acabam tornando nossos sentidos em sistemas fechados, quando em sua interação natural são, na verdade, sistemas abertos e dinâmicos que se traduzem infinitamente na consciência. Isso, durante a era mecânica era socialmente e psicologicamente suportável, uma vez que se baseava no espaço visual especializado e fragmentado. Já na era eletrônica, contudo, “visão, som, tato e movimento são simultâneos e com extensão global. Agora, uma nova proporção de inter-relação entre estas extensões de nossas funções humanas é necessária coletivamente, assim como foi para a racionalidade privada e pessoal”⁹⁰. (McLuhan; McLuhan, 1988, p. 226)

2.5 McLuhan e o pós-moderno

Resumidamente, podemos perceber que alguns conceitos são centrais ao longo do escopo teórico de McLuhan: tecnologias como extensões do ser humano, o meio é a mensagem, espaço visual e acústico e aldeia global. O primeiro amplia a ideia de meio de um mero mediador entre emissor e receptor para a ideia de extensão dos nossos corpos, seja a espada como extensão do braço, a escrita como extensão da voz ou os meios eletrônicos como extensão do sistema nervoso. Já o meio é a mensagem trata das mudanças culturais, comportamentais, sociais, políticas etc. causadas pela criação de novos meios e como tais tecnologias alteram nossa percepção, sendo as tecnologias os conteúdos de si mesmas e não a

⁸⁹ No original lê-se: “The four aspects are complementary, and require careful observation of the artefact in relation to its ground, rather than consideration in the abstract”.

⁹⁰ No original lê-se: “sight and sound and touch and movement are simultaneous and global in extent. A ratio of interplay among these extensions of our human functions is now necessary collectively as it has always been for private and personal rationality”

mensagem que comunicam. Os espaços visual e acústico diferem, como explicamos anteriormente, entre a percepção isolada, linear, especializada e fragmentada (visual) e a percepção descentralizada, não linear, envolvente e simultânea (acústico). Nesta relação entre extensão, alterações do comportamento humano e simultaneidade típica das tecnologias eletrônicas, o autor irá afirmar que vivemos em uma aldeia global, uma vez que por meio das novas tecnologias estendemos nossa percepção e emoção a todos os lugares do mundo. Por exemplo, com a televisão estamos em Nova Iorque assistindo ao vivo o ataque às Torres Gêmeas; em São Paulo assistindo uma apresentação musical no parque Ibirapuera, ou o Grand Prix de Fórmula 1 em Abu Dhabi. Da mesma maneira, com a internet, todos temos uma opinião, a compartilhamos e discutimos com o resto do mundo como se o espaço global se contraísse e estivéssemos todos na mesma sala.

Nesse processo de extensão e coletivização da consciência temos acesso às mais plurais fontes de informação e formas de discurso que ampliam nossas referências gerando as crises de identidade e de identificação discutidas por Stuart Hall apresentadas no primeiro capítulo. Da mesma maneira, isso se torna incompatível com metanarrativas e uma grande verdade do conhecimento, como apontado por Lyotard. Ou seja, McLuhan, em sua descrição das mudanças estruturais pelas quais a sociedade de sua época estava passando, o choque do desenvolvimento dos meios eletrônicos, relatava, com maior ou menor precisão, o que seria mais tarde chamado de pós-moderno enquanto este progredia e criava uma nova sociedade e formas de interação com escala global.

Apesar de Lyotard não citar McLuhan diretamente, não podemos ignorar o fato de ambos serem canadenses e de que a teoria daquele sobre as relações da tecnologia com o capitalismo apresenta uma abordagem similar à de McLuhan. Da mesma maneira, apesar de Hall (*apud* Grossberg, 1986, p. 45) considerar que, após o seu primeiro livro, McLuhan deixou de criticar e passou a celebrar os meios de comunicação de massa (visão um tanto equivocada), a ideia de aldeia global entra em contato direto com os processos de identidade e identificação na pós-modernidade tratados pelo autor, os quais, por sua vez tratam de um mosaico de possibilidades similares à abordagem McLuhaniana. Em suas tentativas de buscar articular a história dos desenvolvimentos e comportamento humanos em suas relações atuais e virtuais, estamos seguros em afirmar que McLuhan não apenas

desenvolveu um dos pilares da teoria do pós-moderno, mas que sua obra também pode ser considerada pós-moderna, uma vez que também almeja apresentar o inapresentável.

Assim, após abordarmos as principais ideias e teorias de McLuhan, desde sua crítica às maneiras de exposição do “conteúdo” até suas Leis da Mídia, podemos perceber, de maneira geral, que seu escopo teórico ultrapassa o campo das teorias da comunicação e se unificam como uma teoria da experiência mediada nos mais diferentes contextos, ambientes e níveis de complexidade. Agora, estabelecidas as bases de nossa pesquisa, passamos para uma leitura McLuhaniana intensiva de Cage e como podemos relacionar tais ideias e teorias às diferentes formas de apresentação do silêncio.



Figura 10 - Still de Marshall McLuhan na versão fílmica de *O Meio é a Mensagem* (1967)⁹¹

⁹¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cFwVCHkL-JU>> Acesso em 15/05/2023

Capítulo 3

Apesar da ideia inicial do silêncio cageano ter ocorrido por volta de 1948, e dos principais textos de McLuhan terem sido publicados a partir de 1960, nos valem no início deste capítulo do conceito de intertextualidade trans-histórica de Michael Klein (2005), e da constante releitura de silêncio realizada por Cage ao longo de sua carreira como compositor, escritor e teórico.

Como comentamos anteriormente, existe uma forte ressonância entre Cage e McLuhan. Em primeiro lugar, temos a página dedicada a Cage em *O Meio é a Mensagem*; em seguida, em uma carta de 1965 escrita para o compositor, McLuhan (*apud* Cage, 2016, p. 335) comenta que a sua conceitualização de espaço corresponde ao que Cage chama de silêncio, ainda, relembramos que para o teórico canadense, o artista é como uma antena das mudanças que estão ocorrendo ou prestes a ocorrer na sociedade (McLuhan, 2005, p.80), de maneira que Cage se adianta ao que McLuhan iria esclarecer alguns anos mais tarde. Na mesma direção, o livro *A Year From Monday*, publicado originalmente em 1963, é recheado de referências a McLuhan, em especial no texto *Seriously Comma*. Igualmente, em *Cartas Selecionadas* (2016), Cage não cansa de mencionar e, principalmente, sugerir os textos de McLuhan em suas correspondências entre as mais diversas personalidades. Ao mesmo tempo, também encontramos as mais diversas declarações e entrevistas do compositor, compiladas e editadas por Richard Kostelanetz, nas quais McLuhan também é um tema recorrente. Destacamos, por exemplo, uma resposta dada por Cage a Niksa Gligo, em 1973, na qual o compositor declara sua admiração pelo teórico canadense, ao dizer ter

grande devoção a ele [McLuhan]. Ele examinou muitos aspectos da vida do século XX e chegou a conclusões que corroboram com as visões de poetas, pintores e músicos na sociedade, coisas tênues que fizemos, que realmente atuamos sobre, mas que geralmente não percebemos em palavras. Já ele tornou tudo isso bem claro. Sua mente se move de uma maneira extraordinária. Eu penso que às vezes ele se detém em pontos que não são imediatamente percebidos como úteis. Outras vezes, eles coincidem com as percepções dos artistas. (Cage *apud* Kostelanetz, 2005, p. 55)⁹²

⁹² No original lê-se: “I am very devoted to him [McLuhan]. He has examined many aspects of twentieth-century life and come to views that corroborate the views of poets, painters, and musicians in society, things that we did dimly, that we actually acted upon but often did not realize in terms of words. But he made all these things very clear. His mind moves in an extraordinary way. I think sometimes he happens upon points that are not immediately perceived as useful. Other times, they coincide with the perceptions of artists”.

Podemos perceber que Cage não apenas ressoa McLuhan, mas o amplifica. Ele reconhece o futuro McLuhan na visão sobre as peças musicais de seu passado em um processo trans-histórico. Assim, nesta ressonância, verificamos que existe uma relação intertextual entre Cage e McLuhan, sobre a qual dedicamos maior atenção neste momento.

Por um lado, Julia Kristeva define a intertextualidade como sendo o próprio texto um espaço dentro do qual diversas formas de escrita interagem, e Harold Bloom, de maneira similar a Barthes que referenciamos no primeiro capítulo, percebe a intertextualidade como algo fora do texto, um espaço em que o leitor cria na comparação entre duas ou mais obras literárias. Por outro lado, Michael Klein (2005) descreve as relações intertextuais de maneira mais abrangente como sendo qualquer cruzamento de textos. Segundo este autor, a intertextualidade pode envolver um processo *poiético*, histórico e limitado ao estilo, ou seja, visto a partir das referências utilizadas pelo autor e confinado à linearidade histórica e ao seu próprio tempo; ou pode ser estudada como *estésica*, trans-histórica e dentro do cânone, em outras palavras, a intertextualidade pode ser vista a partir dos textos que a sociedade traz para sua leitura, pode não apenas ser anacrônica, mas estar aberta ao tempo e situada em uma totalidade histórica sem primazia cronológica. Segundo Klein,

De maneira geral, a intertextualidade tem o potencial de quebrar nossa ideia de história e a linha temporal unidirecional que segue de um texto anterior a um posterior. [...] Da perspectiva do autor para a do leitor, das fronteiras do histórico para o ilimitado trans-histórico, das competências da compreensão de um estilo ao entendimento do cânone, os modos como nós definimos e restringimos a intertextualidade definem nossas perspectivas sobre o texto e como o entendemos. Uma vez que, como leitores, trazemos outros textos para nossa compreensão de um texto específico, alguma ideia de intertextualidade, definida ou não, deve sustentar explícita ou implicitamente nossos esforços de dar sentido ao texto. (Klein, 2005, p. 12. Tradução nossa)⁹³

⁹³ No original lê-se: “Broadly conceived, intertextuality has the potential to disrupt our notions of history and the unidirectional timeline that runs from an earlier text to a latter one. [...] From the perspective of an author to that of a reader, from the boundaries of the historical to the boundlessness of the transhistorical, from the competencies of understanding a style to those of understanding a canon, the ways that we define and confine intertextuality hold court over our perspectives on the text and how we make sense of it. Since as readers we bring texts to our understanding of the single text, some notion of intertextuality, however defined, must underpin explicitly or implicitly our struggle to make meaning of a text”.

De maneira mais simples, a intertextualidade é qualquer cruzamento de textos, o qual pode ocorrer de modo ilimitado e trans-histórico estendendo-se infinitamente para outros textos (Klein, 2005, p. 139). Enquanto Bloom e Kristeva limitam-se a processos intertextuais dentro dos estudos literários, Klein amplia a noção de texto para qualquer tipo de texto, seja literário, partituras, imagens etc. sem preocupação com a primazia histórica. Para tal, este autor irá fundamentar esta ampliação a partir do termo *tropo*, o qual pode apresentar diversos significados no campo da retórica, mas Klein o aplica em relação à *figura* e o uso de uma linguagem não literal, ou seja, em metáfora ou transporte de um tipo de texto para outro de modo que abra uma janela de interpretação na ocorrência dessa interação. De maneira geral, na teoria da intertextualidade, Klein irá definir *tropo* como “qualquer símbolo ou configuração de símbolos num texto que seja uma transformação de tais símbolos num outro texto”. (Klein, 2005, p. 13)⁹⁴

Um dos exemplos trazidos pelo autor é a qualidade transcendental do acorde de seis-quatro presente na Sonata para Piano nº29 em Sib Maior Op.106, de Beethoven, visto a partir do mesmo acorde na Sonata em Si menor de Franz Liszt. Para Klein, Beethoven empresta esta qualidade transcendental de Liszt e comenta que “este tipo de intertexto ameaça a hermenêutica de recuperação e ignora a estrutura linear do tempo a fim de compreender obras de arte a partir de um ponto de vista histórico posterior” (Klein, 2005, p. 63)⁹⁵. Isto é, segundo Klein, a colocação do texto em sua posição histórica de origem

É apenas o primeiro passo na hermenêutica para compreender que os textos podem ser entendidos apenas levando em conta as suas consequências. O texto situado dentro de seu primeiro horizonte histórico fala em diálogo com o mesmo texto situado num horizonte canônico que necessariamente o reclassifica em termos contemporâneos ao mesmo tempo que ‘frequentemente encontra nele um significado anteriormente não reconhecido’. Um horizonte é um limite, e os nossos esforços para compreender um texto dentro do seu primeiro horizonte devem chegar ao

⁹⁴ No original lê-se: “any sign or configuration of signs in one text that is a transformation of such signs in another text”.

⁹⁵ No original lê-se: “This type of intertext threatens the hermeneutics of recovery and flouts the linear structure of time in order to understand works of art from a later historical standpoint”.

ponto em que um limite é rompido e nós transcendemos esse limite na busca de significado. (Klein, 2005, p. 74)⁹⁶

Segundo Rodolfo Coelho de Souza (2009), o conceito de intertextualidade trans-histórica de Klein pode ser definido como o futuro influenciando o passado a partir de um cruzamento de textos. Souza também nota que essa influência pode ser dinâmica, isto é, uma obra pode crescer ou decrescer em importância ou significado dependendo das relações estabelecidas, tal como se observa, por exemplo, na recepção da obra de Wagner após a Segunda Guerra, devido aos seus escritos antisemitas e o uso de suas obras por parte dos nazistas nos campos de concentração; ou, segundo Souza, Beethoven jamais teria a representatividade que possui atualmente não fosse por Schumann, Mendelssohn e Wagner. De acordo com este autor,

a fórmula de Klein, colocada como pedra fundamental da sua conceituação de intertextualidade na música, requer que nos concentremos na compreensão do modo como as estruturas de um texto musical se projetam em outro texto, produzindo novas estruturas, diferentes, mas dependentes daquela que a precedeu. (Souza, 2009, p. 60)

Em uma leitura McLuhaniana, o trecho acima poderia ser reinterpretado indicando que um novo texto contém o texto precedente ao mesmo tempo que prepara o caminho para um texto futuro, já contendo em si as mudanças por vir e produzindo novas relações e modos de percepção. Assim, podemos interpretar que John Cage, ao reconhecer nos textos de McLuhan uma janela de sentido para suas próprias composições, também acaba por incorporar os conceitos do teórico canadense às suas obras, mesmo que retroativamente, como passamos a analisar agora em quatro peças específicas.

⁹⁶ No original lê-se: “is only the first step in hermeneutics that realizes that texts can be understood only by taking account of their consequences. The text situated within its first historical horizon speaks in dialogue with the same text situated within a canonic horizon that necessarily reclassifies it in contemporary terms, while ‘often finding in it previously unrecognised significance’. A horizon is a limit, and our efforts to understand a text within its first horizon must reach the point where a boundary breaks and we transcend that limit in our search for meaning.”

3.1 4'33"

A partir do que foi levantado até aqui e considerando a era dodecafônica da primeira metade do século XX, podemos afirmar que 4'33" foi o golpe definitivo na reconquista do espaço acústico da música. Até então, a orquestra sinfônica, em uma leitura McLuhaniana, fruto da era mecânica, pode ser caracterizada por seu alto centralismo, hierarquia, linearidade, fragmentação e especialização de funções. É altamente visual, não apenas em relação ao texto musical impresso, mas a performance de uma orquestra também ocorre em um ponto focal fixo voltado para o aglomerado de indivíduos no espaço limitado e isolado da sala de concerto. Quando as luzes de um auditório se apagam, mantendo apenas o palco iluminado, a audição é isolada de maneira que a informação é repassada com alta definição, se assemelhando mais às características visuais da perspectiva e do ponto de vista fixo do que propriamente acústicos. Como vimos anteriormente, quando considerada em uma perspectiva McLuhaniana, esta separação de som e escrita pode assumir novos sentidos, pois

[...] com a impressão das primeiras partituras musicais, no século XVI, as palavras e a música se divorciaram. As virtuosidades separadas das vozes e dos instrumentos tornaram-se a base dos grandes desenvolvimentos musicais do século XVIII e XIX. A mesma espécie de especialismo e fragmentação nas artes e nas ciências tornou possíveis os mastodônticos resultados dos empreendimentos industriais e militares, bem como dos empreendimentos cooperativos de massa, tais como o jornal e a orquestra sinfônica. (McLuhan, 1964, p. 315)

Portanto, Cage, ao esvaziar o “conteúdo” de 4'33" (isto é, aquilo que é *dito*), torna explícita essa estrutura do meio que é a música de concerto. Ao mesmo tempo, ao convidar os sons não intencionais para sua performance, Cage possibilita um movimento descentralizador no qual os sons envolvem o público de todos os lados exigindo uma reorganização e nova integração dos sentidos. O efeito do silêncio, mais do que um cancelamento auditivo, na verdade, gera uma experiência áudio-tátil. Nessa reconquista do espaço auditivo e na ressonância do inapresentável, Cage nos lembra que o importante não é o que a música diz, mas o que ela faz.

Também podemos perceber, a partir do relato da estreia de 4'33" no Maverick Concert Hall — o qual citamos no primeiro capítulo —, o alto nível de integração ou engajamento entre todos os elementos descritos, isto é, o vento, a chuva e os sussurros das pessoas. Destes, podemos destacar especialmente a participação do público, o qual deixa de ser composto por receptores passivos e passa a ser composto por agentes ativos da performance. Cage, assim, expõe a obsolescência do formato mecânico e fragmentado da música de concerto na era elétrica, trazendo para o primeiro plano um novo ambiente e novas relações tanto entre os sons que ocorrem quanto os sentidos necessários para a absorção e envolvimento com estes.

Além disso, também podemos considerar outros aspectos, como o papel da tecnologia eletrônica no reordenamento das funções na música. Sobre isso, McLuhan comenta que a tecnologia representa um papel fundamental, pois,

No que se refere aos aspectos de tomadas de decisões e de 'fazer acontecer', na operação de trabalho, o telefone e outros aceleradores da informação acabaram com as divisões da autoridade delegada, em favor da 'autoridade de conhecimento'. É como se o compositor de uma sinfonia, em lugar de enviar seu manuscrito para um impressor e depois para o regente e para os componentes individuais da orquestra, passasse a compor diretamente num instrumento eletrônico que tocasse cada nota ou tema como se fôsse o instrumento indicado. Isto acabaria de uma vez por todas com a delegação e o especialismo da orquestra sinfônica, por isto mesmo um modelo natural da era mecânica e industrial. (McLuhan, 1964, pp. 296-297)

Poderíamos objetar que a peça silenciosa, a partir dessa relação McLuhaniana, foi infeliz em reclamar o espaço acústico, pois o público não foi entorpecido por seu impacto, mas sentiu as irritações desse ambiente. Lembramos, entretanto, que para McLuhan é justamente essa a função do artista: alertar para as mudanças de percepção causadas pelos novos ambientes. Enquanto o público em geral está distraído com o "conteúdo", é o artista que percebe e nos alerta sobre as novas estruturas e ambientes em formação, ou seja,

O ambiente como mero conjunto de regras básicas, como uma espécie de força circundante global, obtém muito pouco reconhecimento como forma, salvo por parte do artista. Acho que as nossas artes, se você examinar nessa perspectiva, lançam muita luz sobre os ambientes. De certo modo, o artista costuma estar entusiasmado em

explicar às pessoas o caráter dos novos ambientes e das novas estratégias de cultura necessárias para nos defrontarmos com ele. (McLuhan, 2005, p. 100)

Podemos afirmar, portanto, que *4'33"*, em sua omnidirecionalidade acústica e envolvimento áudio-tátil, traz em si as características dos novos meios eletrônicos do pós-Segunda Guerra. É uma peça sem um centro definido, ou com múltiplos centros que interagem e se inter-relacionam ao critério do ouvinte, este também se configurando como um dos múltiplos e dinâmicos centros da performance. Como explica McLuhan,

na idade elétrica, o caráter simultâneo do movimento assalta-nos de todas as direções simultaneamente, porque ouvimos de todas as direções ao mesmo tempo. Não vemos de todas as direções ao mesmo tempo, mas ouvimos de cima, de trás, dos lados, de baixo, de todas as direções simultaneamente. O espaço acústico tem uma propriedade particular: é uma esfera sem centro ou cujo centro está em toda parte e cuja margem não está em parte alguma. É o espaço das vibrações. É o espaço do homem eletrônico. É o espaço simultâneo da tecnologia eletrônica. Ora, esse espaço, é necessário dizer, é pouco compatível com os espaços estáticos, contínuos e conectados do homem visual, civilizado, dos últimos dois mil e quinhentos anos. (McLuhan, 2005, p. 249)

Ou seja, em sua trans-historicidade, *4'33"* se adianta à Aldeia Global de McLuhan. Nesta primeira apresentação do silêncio de Cage, no Maverick Concert Hall, cada um é integrado como parte ativa da performance em um processo de alto envolvimento entre tudo e todos. Existe uma contração do espaço, uma vez que é eliminada a diferença entre dentro e fora da sala de concerto, entre palco e plateia, a organização espacial se torna descontínua e diversificada. A simultaneidade de eventos remove suas localizações no espaço e tempo, os quais deixam de ser homogêneos e se tornam personalizados, tornando cada ouvinte o próprio compositor. Ainda, colocado de outra maneira, em uma das raras passagens em que comenta sobre o zen, McLuhan destaca a importância da pausa no envolvimento criado pela arte oriental em contraposição ao caráter repetitivo da música ocidental. Nesta passagem, o autor também destaca a importância do público na realização da arte como um elemento que interage e une o que é apresentado, isto é,

a melodia, *melos modos*, o 'princípio-meio-fim' é uma estrutura contínua, encadeada e repetitiva, que não comparece na arte 'fria' do Oriente. A arte e a poesia Zen criam o envolvimento por meio do *intervalo*, da pausa, e não da *conexão* empregada no mundo ocidental visualmente organizado. O espectador se torna artista na arte oriental porque êle mesmo deve contribuir com todos os elos. (McLuhan, 1964, p. 10)

Assim, *4'33"* é praticamente um koan: qual o som do silêncio? A peça pode ser caracterizada pela diferença absoluta, um evento, não um invólucro. Assim como os sons externos integrados à peça silenciosa serão sempre diferentes, da mesma maneira, as pessoas se comportarão e serão integradas de maneiras diferentes, convidando cada um a estabelecer suas relações, sejam elas intencionais ou não. Ou seja, o silêncio é um meio frio, de baixa definição, o qual exige alto engajamento do público e a reintegração dos seus sentidos em um ato consciente. Ao esvaziar o pentagrama de sons intencionais, Cage abre sua composição para a possibilidade de integrar todo e qualquer som em infinitas combinações possíveis. A mensagem é esvaziada para que possamos perceber relações e ambientes sempre novos em uma nova ordem baseada em preceitos antigos que busca estabelecer forças homogeneizadoras típicas da era industrial com a justificativa da maior eficiência. Isto é, por exemplo, com a Muzak, a mesma programação e paisagem sonora é difundida nas mais diferentes localidades e para as mais diferentes pessoas. É o início dos "não lugares" descritos por Marc Augé⁹⁷ e, como na fala de Murray Schafer citada anteriormente, até agora nenhum assistente administrativo "ascendeu aos Campos Elísios".

Retomando as Leis da Mídia de McLuhan (lembrando que estas podem ser aplicadas a qualquer criação humana, e considerando a apresentação do silêncio de Cage como tal), sendo elas: Extensão, Recuperação, Obsolescência e Reversão. Verificamos que em *4'33"* o silêncio deixa de ser ausência e se estende em múltiplas presenças que se integram a um todo maior e simultâneo a elas, assim, recuperando o espaço acústico à música e tornando o especialismo da orquestra sinfônica obsoleto. Por outro lado, a repetição e o saturamento deste silêncio podem levá-lo a maneirismos e clichês que o reverterem em espaço visual. No exemplo

⁹⁷ O termo se refere aos locais onde indivíduos permanecem anônimos e solitários, sem significado para serem considerados lugares propriamente ditos, como por exemplo aeroportos, os quais possuem as mesmas características, ou seja, os locais de partida e chegada são quase idênticos, não importa em qual cidade do mundo, assim como uma franquia do McDonald's ou Starbucks. Não entraremos em detalhes sobre o assunto, mas para mais detalhes indicamos o livro *Não Lugares - Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* deste autor.

comentado no primeiro capítulo, temos a Orquestra Sinfônica da BBC⁹⁸ em um anfiteatro fechado, isolado que tem na orquestra o ponto focal da performance, ou, ainda, o vídeo *John Cage - 4'33" Death Metal Cover by Dead Territory*⁹⁹, no qual uma banda de death metal dentro de um estúdio de ensaio e gravação filma cerca de quatro minutos e vinte e oito segundos de silêncio. Na ausência de sons intencionais, ambas as performances podem apresentar o convite à paisagem sonora, contudo, em seus isolamentos e elementos cômicos (com os músicos limpando o suor no caso da Orquestra da BBC, ou com a banda de death metal marcando o tempo com a cabeça), acabam por aquecer o meio frio que é o silêncio cageano. Isto é, eles centralizam as performances nas figuras dos intérpretes, os quais se tornam o ponto focal da peça, e a isolam do mundo, de modo que *4'33"* deixa de ser um evento, um processo ou um ambiente e se torna um invólucro hermeticamente fechado.

Portanto, percebemos que *4'33"* já continha em si as principais ideias e teorias de Marshall McLuhan uma década antes que este viesse a publicá-las e descrevê-las. Desta maneira, tal anacronismo acaba se caracterizando não por uma autoria necessariamente, mas uma ressonância, um espírito de época, numa relação trans-histórica, explorada artisticamente por Cage, teoricamente por McLuhan, e conceitualmente por ambos.

3.2 Reunion

Embora nossa análise de *4'33"* tenha se apoiado em uma leitura mais especulativa calcada na intertextualidade trans-histórica, a partir de *Reunion* alguns fatos e datas proporcionam suportes mais firmes para nossa reflexão. Da composição da primeira versão de *0'00"*, em 1962, até a performance de *Reunion*, em 1968, as principais obras de McLuhan já haviam sido publicadas, como *A Galáxia de Gutenberg* (1962), *Understanding Media* (1964) e, inclusive, o texto *The Apenbite of Outwit*, publicado em 1963, e citado por Cage (*apud* Pritchett, 1999, p. 150) como seu texto preferido do autor canadense. O título deste texto é uma referência ao episódio referente a Telêmaco, em *Ulisses* (1922), de James Joyce, o

⁹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S__NyJ8HcZ4&t=151s> Acesso em 08/05/2023

⁹⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kGEG4JiOqew>> Acesso em 24/04/2023

qual faz um trocadilho com a expressão do inglês arcaico *the agenbite of inwit*, que significa consciência pesada. Com esta troca do prefixo *in* (dentro) para *out* (fora) percebemos a exteriorização da consciência, visto por McLuhan como a sensibilidade de Joyce em ação nesta época de transição para a era elétrica, tema tratado extensamente em *Understanding Media*, publicado um ano depois deste artigo.

Enquanto em 4'33" tínhamos a ressonância trans-histórica separada por uma década, esse período se contrai para dois anos entre a composição de 0'00" e a publicação de *Understanding Media*, e para apenas um ano com *The Agenbite of Outwit*. Por outro lado, pela constante revisão de 0'00", esta situação se inverte e relações anacrônicas passam a dominar. Primeiramente temos o uso do microfone, o qual, para McLuhan, estende a voz e a reverte do espaço privado em espaço público. Em 0'00", especificamente, é o microfone de contato que pode estender não apenas a voz, mas os sons não intencionais gerados pelo próprio corpo. Já em *Reunion*, a partir do tabuleiro criado por Cross, além de microfones de contato, o uso de fotorresistores inserido em um jogo de xadrez com a função de gatilhos para a música de outros compositores, pode ser visto como a extensão da consciência coletiva e simultânea de todos os envolvidos na performance, transformando o Silêncio Litúrgico de 4'33" em um Silêncio Entre Íntimos. Isto é, não é mais o silêncio em que algo ocorre mesmo que o ouvinte não reconheça como tal, mas é o silêncio que pervade os movimentos de dois competidores em uma partida de xadrez amplificado pelo tabuleiro eletrônico.

Assim, a relação de eventos simultâneos que exploramos em 4'33" agora é apresentada de maneira reformulada e mediada por circuitos eletrônicos, e estes, por sua vez, acionados pelas ações intencionais de um jogo de xadrez. Porém, tais ações intencionais se limitam somente à partida, sem o conhecimento do som que cada casa do tabuleiro irá acionar, é certo afirmar que a escolha de sons não fez parte da estratégia entre os jogadores. Nesta relação de eventos simultâneos, podemos perceber o dinamismo entre figura e fundo que vimos nas Leis da Mídia de McLuhan. Ou seja, um fundo de silêncio que ora traz a difusão de uma e/ou outra figura nas composições de Behrman, Cross, Mumma e Tudor, ora o próprio jogo de xadrez ou qualquer outro estímulo que tome a atenção dos membros da plateia por algum momento.

O tabuleiro, sendo um meio eletrônico, é também a extensão da consciência dos jogadores que se unifica nas composições engatilhadas que tomam o espaço sonoro a depender da movimentação das peças. É uma tecnologia que altera o ambiente e a forma de percepção do que se tem geralmente como um jogo no qual o silêncio é lei. E em *Reunion*, temos este silêncio amplificado, estendido e com múltiplos centros que entram, interagem e saem de cena. Segundo o próprio compositor, “elas estão todas eletronicamente superpostas e inter-relacionadas de maneira que a natureza especial de uma obra singular não seja distinguível”. (Cage, 2016, p. 382)¹⁰⁰

Importante destacarmos a visão de McLuhan sobre jogos. O autor dedica várias páginas ao assunto em *Understanding Media*, livro publicado quatro anos antes da performance de *Reunion*, e comenta sobre sua importância para o ser social e sua função de ajustamento às pressões geradas por ações especializadas. Segundo o autor,

Os jogos são artes populares, reações coletivas e sociais às principais tendências e ações de qualquer cultura. Como as instituições, os jogos são extensões do homem social e do corpo político, como as tecnologias são extensões do organismo animal. Tanto os jogos como as tecnologias são contra-irritantes ou meios de ajustamento às pressões e tensões das ações especializadas de qualquer grupo social. (McLuhan, 1964, p. 264)

Considerando a estrutura de *Reunion*, podemos perceber a princípio, por meio da liberação ou obstrução do sinal eletrônico na movimentação das peças, um jogo de liberação e recalque dessas pressões e tensões de ações especializadas de determinado grupo social. De acordo com McLuhan (1964, p. 267), “os jogos como formas artísticas populares oferecem a todos um meio imediato de participação na vida plena de uma sociedade — coisa que nenhum papel ou emprêgo isolados podem oferecer a nenhum homem”. Já em relação à arte, o autor define que ela “não é apenas jôgo, mas uma extensão da consciência humana em padrões inventados e convencionais. Como arte popular, o esporte é uma reação profunda à ação típica de uma sociedade. De outra parte, a arte elevada não é uma reação, mas o reexame de um complexo estado cultural”. (McLuhan, 1964, p. 270)

¹⁰⁰ No original lê-se: “these are all superimposed and interrelated electronically so that the special nature of a single work is not distinguishable”.

Devido ao caráter intermitente gerado a partir da movimentação das peças, nenhuma das composições de Cross, Behrman, Mumma e Tudor é ouvida na íntegra, de modo que nenhuma personalidade se destaca, e, assim como o espaço acústico McLuhaniano, a peça se apresenta fragmentada, indeterminada e sem um centro definido, porém integrada em uma espécie de quarteto eletroacústico regido pelo inconsciente coletivo similar à paisagem sonora urbana. Isto é, *Reunion* é uma apresentação em mosaico, a qual, segundo McLuhan (1964, p. 328), “solicita complementação social e diálogo”. Não devemos nos precipitar e tentar encontrar nesta apresentação as características visuais de *Reunion*. Como vimos no segundo capítulo, tais características não estão exatamente ligadas à visão, mas a outros elementos como linearidade, especialização e isolamento. Já o mosaico, por outro lado, não apresenta um ponto de vista particular e definido, assim como o jogo entre figura e fundo, “a forma em mosaico significa uma participação em processo” (McLuhan, 1964, p. 238). De acordo com o autor,

A parede de tijolos não é uma forma em mosaico, nem a forma em mosaico é uma estrutura visual. O mosaico pode ser visto, como a dança, mas não é estruturado visualmente, assim como não é uma extensão do poder visual. Pois o mosaico não é contínuo, uniforme, repetitivo. É descontínuo, assimétrico, não linear — como a tatuagem da TV. Para o sentido do tato, todas as coisas são súbitas, opostas, originais, únicas, estranhas. (McLuhan, 1964, p. 375)

Nessa abordagem em mosaico de *Reunion*, somada à indeterminação cageana, sua união entre arte e vida e a extensão do corpo e mente por circuitos eletrônicos, pode ser vista como um sistema orgânico da arte replicando “os modos de operação da natureza”, como vimos no primeiro capítulo. Para McLuhan, ao contrário da orquestra, a música eletroacústica não necessita da busca por essa organicidade, pois já contém tal característica em si, de modo que a busca pela unidade se torna despropositada e deve buscar outros objetivos. Este é um dos principais problemas levantados por McLuhan na relação entre o mecânico e o elétrico, ao dizer que

Comparando com as máquinas tradicionais, é a diferença que vai entre um oboé numa orquestra e o mesmo timbre num instrumento musical eletrônico. Neste, qualquer timbre ou tom pode ser atingido em qualquer intensidade e por qualquer espaço de tempo. Cumpre observar que a

orquestra sinfônica tradicional, em comparação, pode ser tida como uma máquina de instrumentos separados que *produziam o efeito de uma unidade orgânica*. Com o instrumento eletrônico, *começa-se* com a unidade orgânica como um fato imediato de sincronização perfeita. Isto faz com que a busca de efeitos de unidade orgânica careça de maior sentido. A música eletrônica deve buscar outras metas. (McLuhan, 1964, p. 400)

Assim, na consolidação da era elétrica, a atenção da problemática artística privilegia como foco a extensão da consciência e unificação na Aldeia Global. O especialismo, unidade e linearidade se tornam questões deixadas em segundo plano em relação àquelas, uma vez que novas estruturas e modos de apresentação são demandados. Neste sentido, McLuhan irá comentar historicamente que

Séculos de condicionamento tipográfico segundo padrões de uniformidade linear e repetibilidade fragmentada começam a merecer uma atenção crítica crescente da parte do mundo artístico, na era da eletricidade. O processo linear vai sendo expulso da indústria, não apenas na administração e na produção, mas também na indústria do entretenimento. É a nova imagem em mosaico da TV que substitui os pressupostos estruturais de Gutenberg. (McLuhan, 1964, pp. 258-259)

Esta é a estrutura de *Reunion*, uma unidade orgânica em mosaico eletroacústico no qual a fragmentação e simultaneidade de eventos independentes pela extensão das diversas consciências por meios eletrônicos se apresentam em relações indeterminadas a partir de um jogo, um simulacro, da sociedade na nova era elétrica.

3.3 4'33" em A Tribute to John Cage

Em *A Tribute to John Cage*, o compositor apresenta duas versões de 4'33". A primeira performa toda a teatralidade de maneira similar à estreia da peça silenciosa, com o compositor sentado ao piano, abrindo e fechando a tampa do teclado entre atos, com a diferença de ocorrer em uma praça em um ambiente urbano. Já a segunda versão, pode-se dizer, é mais fiel à *essência* de 4'33", não apenas como imaginada, mas vivida por Cage. Isto é, se trata de uma experiência baseada na escuta ativa da paisagem sonora da metrópole sem a necessidade de uma superestrutura (que colocamos dentro do *parergon* no primeiro capítulo) que a justifique como uma peça de arte.

Apesar disso, não estávamos lá. Na verdade, em uma leitura McLuhaniana, estávamos, porém, com a televisão como mediadora, com a qual, por suas características áudio-táteis, somos transferidos e na qual ocorre um processo de identificação entre a audiência local e o telespectador. Dörte Schmidt comenta que o vídeo de Paik traz, assim,

O confronto intencional do registo fílmico de uma performance ‘instrumental’ de 4’33”, com uma versão cinematográfica verificável, evidencia as mudanças de sentido dos ruídos exteriores: Cage utiliza as possibilidades do filme para descartar a unidade de lugar para a performance, mantendo-a para os espectadores/ouvintes. Enquanto que, inicialmente, estes se identificam com os espectadores/ouvintes na performance filmada e, por sua vez, adotam uma atitude de escuta (incluindo, assim, também os respectivos sons ambientes no momento do ouvir/ver). (Schmidt, 2018, p. 72)¹⁰¹

Nesta relação de transferência de sentido do silêncio, a televisão, segundo McLuhan, completa o ciclo sensorial humano, pois apresenta a audição onipresente, a visão móvel e descarta a escrita, isto é, a metáfora especializada acústico-visual que ditou toda dinâmica da civilização ocidental até então. Lembrando a relação de meios quentes e frios do capítulo anterior, para McLuhan a televisão é um meio frio, em mosaico, com informações de baixa definição e que exige uma relação diferenciada entre os sentidos para a percepção das relações trazidas por seu ambiente, e como tal, a televisão gera

uma extensão da sensação de um contato ativo, exploratório, que envolve todos os sentidos ao mesmo tempo, não apenas a visão. Você precisa ‘estar’ no que acontece. Mas em todos os fenômenos eletrônicos, o visual é apenas um dos componentes, numa interação complexa. Dado que na era da informação a maioria das transações é gerida eletronicamente, a tecnologia significa, para o homem ocidental, uma redução considerável do protagonismo visual em sua experiência, com um aumento correspondente na atividade dos outros sentidos. A televisão requer a participação e o envolvimento em profundidade de todo o ser. Não serve de fundo para outra atividade. Ela ocupa o espectador. Talvez seja por isso que tantos sentem sua identidade ameaçada. Esta carga da brigada da luz acentuou nossa consciência geral da forma e do sentido das vidas e dos fatos a um nível de extrema sensibilidade. Foi o funeral do presidente Kennedy que demonstrou com mais força o poder da televisão de investir uma ocasião de um caráter

¹⁰¹ No original lê-se: “The purposeful confrontation of the filmic recording of an ‘instrumental’ performance of 4’33” with a veritable film version evidences the shifting meaning of outside noises: Cage uses the possibilities of film to dismiss the unity of place for the performance, while retaining it for the spectators/listeners. Whereas, initially, they identify with the spectators/listeners in the filmed performance and so in turn adopt their listening attitude (thus also including their respective ambient sounds at the time of hearing/seeing)”.

de participação coletiva. Ela envolve toda uma população num processo ritual. (Comparados com ela, a imprensa, o cinema e o rádio não passam de dispositivos de empacotamento para o consumidor.) Na televisão, as imagens são projetadas em você. Você é a tela. As imagens envolvem você. Você é o ponto de fuga. Isto cria uma espécie de entranhamento ou interiorização, uma espécie de perspectiva reversa que tem muito em comum com a arte oriental. (McLuhan, 2018, p. 125)

Assim, com *4'33"*, Cage inicialmente nos alertou sobre os novos ambientes sendo criados pelas tecnologias eletrônicas. Em *Reunion* temos o silêncio amplificado. Em *A Tribute to John Cage*, temos a apresentação do silêncio cageano absorvida e integrada à Aldeia Global. Assim como não existe tal coisa como o silêncio, e que vivemos integrados pelos meios eletrônicos, Murray Schafer (2011a, p. 72) também nos lembra que “Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença”. E cage se faz presente, assim como todos à sua volta, por meio da televisão.

Neste meio de comunicação de massa, McLuhan irá perceber as potencialidades de envolvimento do sensorial humano, caracterizando as sensações da televisão tão envolventes quanto o tato. “Com o telefone, temos a extensão do ouvido e da voz, uma espécie de percepção extra-sensória. Com a televisão, vem a extensão do sentido do tato ou da inter-relação dos sentidos, que envolve mais intimamente ainda todo o nosso mundo sensorial” (McLuhan, 1964, p. 298). Não apenas isso, mas é também uma presença constante e penetrante, uma vez que

A taticidade extrema e abrangente do novo ambiente elétrico resulta de uma malha de energia disseminada que penetra incessantemente em nosso sistema nervoso. O sentido do tato tinha sido anestesiado na era mecânica, mas hoje a televisão é apenas um dos agentes táteis que transformam a consciência popular. É claro que a televisão a cores é muito mais tátil do que a televisão em preto e branco. O tato é o sentido total, aquele que põe em relação todos os outros. Este sentido é grandemente reforçado pelo padrão polarizado e de retroalimentação do nosso ambiente elétrico. (McLuhan, 2001, pp.76-77)¹⁰²

¹⁰² No original lê-se: “The extreme and pervasive tactility of the new electric environment results from a mesh of pervasive energy that penetrates our nervous system incessantly. The sense of touch had been anesthetized in the mechanical age, but today television is only one of the tactile agents transforming popular awareness. Of course, color TV is very much more tactile than black and white TV. Tactility is the integral sense, the one that brings all others into relation. This sense is greatly enhanced by the polarized and feedback pattern of our electric environment”.

A partir da segunda metade do século XX, as tecnologias eletrônicas passaram a ser desenvolvidas com tal rapidez que, segundo McLuhan (1964, p. 12), os novos ambientes sucedem-se uns aos outros com tal velocidade “que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia”. Ressoando McLuhan, Cage irá escrever para uma exposição de Nam June Paik, a respeito do erro crucial cometido pela música ocidental na separação de suas funções, questionando

Cinco anos de garantia no seu televisor Paik? É isso que você quer? E já que é arte, que arte é essa? Mudem de ideia ou mudem de receptor (o receptor é a sua mente). Aproveitem os anúncios, isto é, enquanto ainda os têm. Aldeia global: eles não vieram para ficar. [...] Mesmo assim, nos preocupamos. A arte e a televisão já não são duas coisas diferentes. São igualmente entediantes. [...] A música europeia cometeu um erro crucial: a separação entre composição, execução e audição. A TV a cores também: vermelho, verde, azul. Mas ambas devem ser tornadas reais (orientais): fato da não separação. Caso contrário, quando a ligarmos, ela não continuará. (Cage, 2010, pp. 89-90)¹⁰³

Como podemos perceber, para Cage, o silêncio não é mais apenas a relação e unidade entre arte e vida, mas podemos adicionar nesse contexto mais uma camada de sentido, atualizando sua proposição na relação arte, vida e tecnologia. Especificamente, como temos visto em McLuhan, a televisão é um meio envolvente, quase um parceiro que nos acompanha às mais diversas instâncias da vida e nos faz alcançar os lugares mais distantes. Como um meio frio, demanda nossa participação, ao contrário do rádio, o qual, um meio quente, possui as características da *Muzak*. Ou seja, quando vemos Cage performar *4'33"* no filme de Paik, não estamos *assistindo* Cage, mas estamos *com* Cage, envolvidos em seu espaço acústico, participando de sua simultaneidade, ressoando sua presença. Em sua relação de meios quentes e frios, McLuhan explica que a televisão

¹⁰³ No original lê-se: “Five year guaranty on your Paik TV? Is that what you want? And since it's art, which art is it? Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind). Enjoy the commercials, that is to say, while you still have them. Global village: they're not here to stay. [...] Nevertheless, we worry. Art and TV are no longer two different things. They're equally tedious. [...] European music made a crucial mistake: the separation of composition performance and listening. Color T V likewise: red, green, blue. But both must be made real (oriental): fact of non-separation. Otherwise, when we turn it on, it won't go on”.

É um meio frio, participante. Quando aquecida por dramatizações e aguilhoadas, seu desempenho decresce, porque passa a oferecer menos oportunidade à participação. O rádio é um meio quente. Quando intensificado, seu desempenho é melhor. Não convida seus usuários ao mesmo grau de participação. O rádio pode servir como cortina sonora ou como controle do nível de ruído: é assim que o adolescente o utiliza para desfrutar de uma certa intimidade. A TV não funciona como pano de fundo. Ela envolve. É preciso estar *com* ela. (McLuhan, 1964, p. 350)

Além da televisão como um meio de inserção na Aldeia Global, temos também o uso do microfone. Na primeira performance, este é invisível, parte da equipe de filmagem e, conseqüentemente, parte da televisão em si. Na segunda performance, por outro lado, o microfone é utilizado conscientemente por Cage para a captação dos sons ambientes das ruas selecionadas pelo I-Ching. Para os McLuhans (1988, p. 143), o microfone amplifica a voz humana individual, torna o espaço privado obsoleto e o reverte em espaço público ao mesmo tempo que recupera um agrupamento fechado de pessoas em modo tribal. Cage, ao utilizar o microfone em conjunto com a televisão, subverte as Leis da Mídia pois amplifica o espaço coletivo que é a paisagem sonora urbana e reverte tal agrupamento fechado da ilha de Manhattan abrindo-a para a Aldeia Global. Ainda, neste movimento de contração de distâncias característico da televisão, torna as locações escolhidas obsoletas, uma vez que todos estamos lá, mas tais locações também estão em difusão em todos os lugares. Da mesma maneira, recupera também os outros sentidos necessários para a escuta da palavra falada, pois, assim como a TV, todo o corpo está em inter-relação com o meio, pois “a própria idéia de comunicação como inter-relação é inerente ao elétrico, que combina a energia e a informação em sua multiplicidade concentrada”. (McLuhan, 1964, p. 397)

3.4 *One*¹¹

Jan Thoben (2018, p. 75) inclui *One*¹¹⁰⁴ na lista apresentada no primeiro capítulo pois “aborda visualmente a questão do nada ou do vazio de maneira similar às suas outras composições silenciosas”¹⁰⁵. Ou seja, trata do esvaziamento do “conteúdo” do filme, um silêncio visual que nos remete ao início de nossa

¹⁰⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oUG2FNEFNls&t=1s>> Acesso em 25/05/2023

¹⁰⁵ No original lê-se: “it visually addresses the issue of nothingness or emptiness in a similar way to the silent compositions”.

dissertação e às pinturas brancas de Rauschenberg, as quais Cage (*apud* Daniels, 2018, p. 34) chamou de “aeroportos para partículas de poeira e sombras presentes no ambiente”¹⁰⁶.

De acordo com McLuhan, como vimos no segundo capítulo, o “conteúdo” de uma nova mídia é sempre a mídia anterior, ou seja, o “conteúdo” do rádio é o jornal impresso, o “conteúdo” da televisão é o cinema, e o “conteúdo” do cinema é o livro. “O filme, seja em forma de rôlo, seja em forma de roteiro ou *script*, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro” (McLuhan, 1964, p. 321). Isto é, a justaposição de quadros, luz e sombras, apresenta a mesma linearidade e alta definição do livro impresso. Como um meio quente,

Comparado a outros meios, como a página impressa, o filme tem o poder de armazenar e transmitir uma grande quantidade de informação. Numa só tomada, apresenta uma cena de paisagem com figuras que exigiriam diversas páginas em prosa para ser descritas. Na seqüência imediata, e nas seguintes, a cena pode repetir-se, propiciando novos pormenores em bloco, ou *gestalt*. (McLuhan, 1964, p. 323)

Para McLuhan, apesar de seu formato mecânico, o cinema poderia muito bem apresentar as características dos meios frios. Por outro lado, como leva tais características ao extremo com o isolamento da visão, o cinema é superaquecido sofrendo a reversão ao espaço visual. O autor explica que

Mediante uma enorme aceleração dos segmentos de uma linha de montagem, a câmara cinematográfica enrola o mundo num carretel e depois desenrola e o traduz numa tela. O cinema recria o movimento e o processo orgânico levando o princípio mecânico até o ponto de reversão — e esta estrutura comparece em tôdas as extensões humanas, quando elas atingem o máximo do desempenho. (McLuhan, 1964, p. 208)

Neste processo mecânico, McLuhan compara o cinema à criação da prensa de Gutenberg e à tipografia, equiparando o leitor ora como o projetor, ora como a câmara cinematográfica. Para o autor, não foi difícil para o indivíduo letrado do século XIX se adaptar ao cinema, uma vez que seus processos possuem as mesmas características do livro impresso. Desta maneira, em sua reprodutibilidade técnica,

¹⁰⁶ No original lê-se: “airports for particles of dust and shadows that are in the environment”.

A mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos. Quer dizer, era a primeira representação do movimento como uma sucessão em série de instantâneos, ou de imagens estáticas. A tipografia tem muita semelhança com o cinema. Com efeito, a leitura da palavra impressa coloca o leitor no papel do projetor cinematográfico. O leitor faz desfilarem a série de letras impressas à sua frente numa velocidade que lhe permite apreender os movimentos do pensamento da mente do autor. (McLuhan, 1972, pp. 176-177)

Mais do que isso, segundo McLuhan (1964, p. 326), o cinema oferece, paradoxalmente, o mundo mágico de todos os bens de consumo, isto é, sonhos, pois “não é senão um balé mecânico de movimentos rápidos que produz um mundo de sonhos e de ilusões românticas”. Em sua fantasia, o espectador de cinema senta-se, como leitor de livros, em “solidão psicológica”. Ou seja, apesar de seus processos lineares e altamente visuais, o cinema se torna complexo em relação às outras artes, não como

a canção ou a palavra escrita, mas uma forma de arte coletiva, onde indivíduos diversos orientam a cor, a iluminação, o som, a interpretação e a fala. A imprensa, o rádio, a TV e as histórias em quadrinho também são formas de arte que dependem de equipes completas e de hierarquias de capacidade empenhadas em ação corporal. Antes do cinema o exemplo mais claro dessa ação artística corporal pode ser colhido nos primórdios da industrialização: é a grande orquestra sinfônica do século XIX. (McLuhan, 1964, p. 328)

E mesmo sendo uma forma de produção coletiva, McLuhan destaca que, por suas semelhanças com o impresso, também gera o individualismo. Ou seja, amplifica o isolamento do espectador, do ser humano privado. Mas não apenas do espectador privado, mas da personalidade do autor privado. Isto é, segundo McLuhan,

Até o advento do filme moderno, não havia no mundo nenhum meio que se comparasse ao livro impresso, para a propagação da imagem do homem privado. A cultura manuscrita não alimentou grandes idéias nesse setor. O livro impresso alimentou. A maior parte da megalomania na Renascença, desde Aretino até Tamburlaine, é produto imediato da tipografia, a qual forneceu os meios físicos para estender as dimensões do autor particular no espaço e no tempo. (McLuhan, 1972, p. 185)

Cage percebeu tais questões do cinema e, mesmo alguns anos antes da publicação de *Understanding Media*, comentou que “o mais importante a se realizar no cinema atualmente é encontrar uma maneira de incluir a invisibilidade, da mesma maneira que a música já aproveita a inaudibilidade (silêncio)”¹⁰⁷ (Cage *apud* Daniels, 2018, p. 34). Tal preocupação seria levada à cabo por ele somente décadas mais tarde com *One*¹¹ e o esvaziamento de seu “conteúdo”.

Novamente, Cage subverte o meio cinematográfico a partir de sua composição com operações do acaso e a consequente realização de um filme sem história ou personagens. Neste esvaziamento, o compositor reduz o cinema à sua forma bruta, confunde figura e fundo em uma sucessão em série de instantâneos de luz e sombra. Mesmo assim, algo acontece e não se sabe dizer se é a sombra que se faz presente em uma sala iluminada ou a luz que se insere em um ambiente escuro. Em entrevista a Henning Lohner, no documentário *The Making of One*¹¹ (1992), Cage explica que

Tanto a música quanto o riso — e acho que agora também podemos dizer a luz — dão prazer sem possuir significado nenhum. E isso por meio de suas mudanças: mudanças que acontecem no som, mudanças que acontecem no som do riso, mudanças que acontecem na intensidade e as diferenças entre a luz e a escuridão. Ao observar tais coisas, eu penso que nos livramos dos problemas da política e da economia, ou talvez até de nós mesmos. (Cage *apud* Thoben, 2018, p. 84)¹⁰⁸

No esvaziamento e resfriamento do meio quente cinematográfico, Cage reverte o que o cinema diz para o que o cinema pode fazer. Ao utilizar operações do acaso, o compositor remove suas intenções e idiossincrasias, despersonalizando sua autoria e coletivizando-a com Henning Lohner e Van Theodore Carlson (cameraman e diretor de fotografia em *One*¹¹), além de toda equipe que auxiliou na produção do filme. Ao esvaziar o “conteúdo” do filme, Cage expõe seu verdadeiro conteúdo: um balé visualmente silencioso e sequencial de luzes e sombras.

¹⁰⁷ No original lê-se: “The most important thing to do in film now is to find a way for it to include invisibility, just as music already enjoys inaudibility (silence)”.

¹⁰⁸ No original lê-se: “Both music and laughter — and I think we can say now: light, too — give pleasure without having any meaning whatsoever. And it’s through their changes; the changes that take place with sounds, and the changes that take place in the sound of laughter, and the changes that take place in intensity, and differences between light and dark. Noticing such things, one is free of the problems of politics and economics, I think. Even perhaps free of oneself”.

Como aponta McLuhan (1964, p. 320), a “tarefa do escritor e do cineasta é a de transportar o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para o mundo criado pela tipografia e pelo filme”, em *One*¹¹ Cage nos transporta para um mundo despersonalizado, repleto de um silêncio ensurdecedor e de ausências sempre mais presentes.

Portanto, a partir de nossas observações, concluímos que, de fato, existe uma ressonância das teorias e ideias de McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage. Isto é, tal silêncio, seja em sua forma bruta ou amplificada e estendida, traz sempre a característica de um evento único, o qual irá sempre exigir novas relações sensoriais em sua multiplicidade de relações, devires e atualizações. É um silêncio que exige do público não mais uma postura especializada, mas um papel a ser desempenhado como participante ativo, não necessariamente voluntário ou que este se perceba como tal. Assim como para McLuhan o espectador de TV é a tela e o do cinema é o projetor, na apresentação do silêncio cageano cada um é seu próprio palco com a música nas relações que se estabelecem entre os sentidos. É um movimento duplo de contração dos espaços e ampliação das relações em múltiplas esferas de possibilidades descentralizadas, simultâneas e sem fronteiras definidas. Em suas múltiplas possibilidades, tal silêncio deixa de ser unidimensional e especializado, passando a apresentar características áudio-táteis, em seu envolvimento completo é um silêncio escultural, isto é, sempre diferente por diferentes pontos de vista.

4 Considerações finais

Em vista das reflexões apresentadas, antes de mais nada, podemos perceber que a apresentação do silêncio de John Cage não remete a um esvaziamento, mas a uma rede de relações em diálogo com seu tempo. Que o esvaziamento das notas musicais não deve ser entendido como um niilismo musical, mas expõe e traz para o primeiro plano outros aspectos da música em todas as suas potencialidades criativas. Não é um silenciamento, um protesto ou militância. É um silêncio cheio, repleto de devires, atualizações e sonoridades. Como vimos, o silêncio como ausência e negação não existe para Cage, tal ausência encontra-se apenas no ouvinte. Da mesma maneira, McLuhan, com sua maneira aforística e metafórica, também dedicou sua vida para que pudéssemos perceber o que está por trás dos “conteúdos” midiáticos. Em outras palavras, abriu-se um campo de questionamentos sobre qual foi ou tem sido a música criada em nós pela televisão, rádio, escrita, máquina de lavar roupas, automóveis, métodos, estradas, aviões, enfim, por qualquer criação humana.

Inicialmente, localizamos John Cage e o silêncio no tempo, como fruto do pós-moderno em sua apresentação do inapresentável e referente a um silenciamento generalizado consequente do pós-Segunda Guerra Mundial. Caracterizamos o silêncio a partir de Dauenhauer, o qual nos forneceu bases mais amplas do que apenas um silêncio estrutural. Percorremos as diversas fases do silêncio cageano, da insatisfação com a paisagem sonora e contemplação mística oriental até as suas diferentes formas de apresentação.

Em seguida, percorremos as principais ideias e conceitos de Marshall McLuhan, estabelecendo, assim, as bases para nossas reflexões sobre o silêncio de John Cage. Isto é, desde o desnudamento do “conteúdo” dos meios de comunicação, passando pelas diferenças entre meios quentes e frios, espaço visual e acústico, tecnologias como extensões do ser humano, Aldeia Global e Leis da Mídia, nas quais percebemos, apesar de sua pluralidade, um *corpus* unificado das relações sensoriais e uma teoria da experiência mediada.

No último capítulo, assim, verificamos que existe uma relação intensiva, uma ressonância, entre as obras de Cage e McLuhan, porém, mais do que isso, podemos

estabelecer que uma leitura de John Cage a partir de Marshall McLuhan se faz bastante válida e importante para o campo da música, uma vez que ela viabiliza uma abordagem diferenciada sobre o silêncio deste que é um dos compositores fundamentais do século XX e cuja relevância se estende à atualidade. Relacionando *4'33"* ao espaço acústico McLuhaniano, percebemos a relação com as novas configurações da era elétrica em sua simultaneidade, descentralização e multiplicidade. Em *Reunion*, determinamos o tratamento de Cage em relação à amplificação e extensão da consciência na era elétrica. Em suas versões de *4'33"* para o filme de Nam June Paik, estabelecemos que a peça silenciosa não apenas se relaciona à Aldeia Global, mas se insere efetivamente nela. Já com *One¹¹*, pudemos perceber que Cage subverte não apenas a forma fílmica mas o próprio cinema como um meio quente, levando-o ao extremo e seu conseqüente resfriamento exigindo uma nova relação sensorial por parte do espectador.

Tal qual a criação e massificação de uma nova tecnologia, a apresentação do silêncio de John Cage exige uma reorganização sensorial por parte do público, uma vez que desloca a música de seu espaço visual contraído e especializado fruto da mecanização e linha de montagem típicas dos séculos XVIII e XIX.

O silêncio cageano é reapresentado como espaço acústico, descentralizado e expansivo típico da era eletrônica que se estabelecia e se impunha intensamente ao longo da metade do século XX. É uma esfera sem centro e cujo centro aparece e desaparece em toda parte em um movimento dinâmico entre figuras e fundo. Ao mesmo tempo, contrai distâncias em sua abertura ao todo da existência, reunindo-as na figura do ouvinte. É um ambiente em processo, em constante mutação, basta voltarmos nossa atenção ao silêncio e deixar que nossos sentidos se organizem em resposta às suas ressonâncias.

Portanto, verificamos com esta pesquisa que uma leitura McLuhaniana de Cage não apenas é possível, mas também que realmente existe uma ressonância das teorias e ideias de McLuhan na apresentação do silêncio de John Cage. Ainda, que independente das formas de apresentação, este é um silêncio que apela a todo o sensorial humano, é um silêncio tridimensional e escultural que nos envolve completamente, nos massageia e que terá tantas versões quanto os diferentes pontos de vista possíveis tomados para se contemplar qualquer objeto, evento ou paisagem.

Acreditamos, com isso, ter estabelecido uma leitura diferenciada, porém de contribuição significativa para o enfrentamento do problema do silêncio e sua apresentação. Esperamos também ter ampliado o campo de possibilidades de análise do silêncio cageano, bem como trazido uma nova luz às teorias de McLuhan utilizando Cage como um filtro para a leitura deste, uma vez que tal ressonância é constantemente alimentada e retroalimentada por ambos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prisms**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- _____. **Filosofia da Nova Música**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARNS, Inke. On the Dark Side of Silence. In DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). **Sounds Like Silence**. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 39-44
- AZEVEDO, Murilo Nunes de. Zen-Budismo: O Caminho Direto In SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao Zen-Budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1969.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor In BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua reprodutibilidade Técnica In BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. 1**. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BINDEMAN, Steven L. **Silence in Philosophy, Literature and Art**. Leiden; Boston: Brill-Rodopi, 2017.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Do Som ao Sinal - História da notação musical**. Curitiba: Editora UFPR, 2014.
- BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo — ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.
- _____. **A Year From Monday**. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.
- CAGE, John, KUHN, Laura (ed.). **The Selected Letters of John Cage**. Middletown: Wesleyan University Press, 2016.
- CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas**. 2007, 173 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2007.
- CLIFTON, Thomas. The Poetics of Musical Silence In **The Musical Quarterly**, vol. LXII n. 2, Abril 1976, p. 163–181.
- CLINE, David. Two Concepts of Indeterminacy in Music In **The Musical Quarterly**. vol. 102 n. 1, 2019, p. 82-110.
- CONE, Edward T., FRAGA, Orlando (trad.) **Forma Musical e Performance Musical**. 2021 <<http://orlandofraga.blogspot.com/p/livros.html>> último acesso em 07/05/2022.
- CROSS, Lowell. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. In **Leonardo Music Journal**. The MIT Press, vol. 9, dezembro 1999; p. 35-42.
- DANIELS, Dieter. ARNS, Inke. Sounds Like Silence. In: DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). **Sounds Like Silence**. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 15-17
- DAUENHAUER, Bernard P. **Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance**. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 3 ed, 2013
- DERRIDA, Jacques, OWENS, Craig (trad). **The Parergon**. The MIT Press. vol. 9, Outubro 1979, pp. 3-41.

- DESHAYE, Joel. The Medium Is the Message Is the Metaphor: Cool Reason and the Young Intellectual Public of Marshall McLuhan. *In Canadian Journal of Communication*, vol. 44 n. 1, Fevereiro 2019, pp. 49-68
- DOLEWKA, Marek. Silence as a Symbol of Death in the Reflection of Gisèle Brelet and Tōru Takemitsu. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*. vol. 30 n. 3, 2016, p.115-128.
- DOUGHERTY, William Patrick. **The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven**. Orientador: Gregory Proctor. 1979. 95f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, Ohio State University, 1979 <https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1314730862&disposition=inline> Acesso em 07/05/2022.
- FERGUSON, Marjorie. Marshall McLuhan revisited: 1960s zeitgeist victim or pioneer postmodernist? *In Media, Culture and Society*. vol. 13 n. 1. Londres: SAGE, 1991. p. 71-90
- GANN, Kyle. **No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"**. New Haven: Yale University Press, 2010.
- GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GRECO, Lara, BARRENECHEA, Lucia. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical *In Ictus Music Journal*. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, vol. 9 n. 1, Setembro 2008, p. 39-56.
- GROSSBERG, L. On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall. *Journal of Communication Inquiry*. vol. 10 n. 2. Iowa City: SAGE Journals, 1986 p. 45-60.
- GUINSKI, Guilherme Stromberg; RODRIGUES, Indionei Carneiro. A concepção de silêncio em John Cage e Toru Takemitsu sob a luz da teoria pós-humana. *In Revista Vórtex*, vol. 11 n.1, abril 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.1.6824>> último acesso em 19/04/2023.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARTMANN, Ernesto; SILVEIRA, Ronal. Da Música para a Metáfora: contribuições de Lawrence Zbikowski e de Lawrence Kramer para o problema do significado em música *In XXIII CONGRESSO DA ANPPOM*, Brasil, junho 2013. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2115>> último acesso em 24/08/2022.
- HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a Poética do Silêncio**. 2008, 173 p. Tese (Doutorado) - Departamento de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- HUXLEY, Aldous. **The Perennial Philosophy**. Londres: Chatto & Windus, 1947.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **A Música e o Inefável**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- JUNG, Carl G. Prefácio *In I-Ching: O Livro das Mutações*. São Paulo: Pensamento, 2006.
- JUNG, Carl G. Prefácio *In SUZUKI, Daisetz Teitaro. Introdução ao Zen-Budismo*. São Paulo: Editora Pensamento, 1969.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha Sobre Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

- KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with John Cage**. 2 ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005.
- KRAMER, Lawrence. **Music as Cultural Practice, 1800-1900**. Berkley: University of California Press, 1993.
- LISSA, Zofia. Aesthetic functions of silence and rests in music *In Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 22 n. 4, 1964, p. 443-454.
- LITTLEFIELD, Richard C. Silence of the Frames *In Music Theory Online*. vol. 2 n. 1, Society for Music Theory, janeiro 1996 <<https://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlefield.html>> último acesso em 07/05/2022.
- LONDON, Justin M. Loud Rests and Other Strange Metric Phenomena (or, Meter as Heard) *In Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 0 n. 2, Abril 1993 <<https://www.mtosmt.org/issues/mto.93.0.2/mto.93.0.2.london.html>> último acesso em 20/12/2021.
- MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. Silences in Music Are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses *In Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, University of California Press, vol. 24 n. 5, 2007, p. 485–506.
- MCLUHAN, Marshall, MCLUHAN, Eric. **Laws of Media: The New Science**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin. **War and Peace in the Global Village**. Corte Madera: Ginko Press, 2001.
- _____. **O Meio é a Massagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. **The Agenbite of Outwit**. McLuhan Galaxy, 1963. Disponível em <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2019/01/10/a-little-known-article-by-marshall-mcluhan-the-agenbite-of-outwit-1963/#:~:text=NOTE%3A%20this%20article%20takes%20its,ache%2C%20and%20pain%20and%20biting.>> Acesso em 15/05/2023.
- _____. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- _____. **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- _____. **The Mechanical Bride**. Londres: Duckworth Overlook, 2011.
- MEGGS, Philip B. Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition *in* MCLUHAN, Marshall. **The Mechanical Bride**. Londres: Duckworth Overlook, 2011.
- MEYER, Morgan. A space for silence: exhibiting and materialising silence through technology *In Cultural Geographies*, Sage Publications, vol. 23 n. 2, abril 2016, p 321-336.
- MILLER, Jonathan. **As Idéias de McLuhan**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. **O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental**. 2017, 206 p. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes , São Paulo, 2017.
- PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- _____. **O Ouvido Pensante**. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- SCHMIDT, Dörte. A Philological Perspective on the Various Versions of 4'33". *In* DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). **Sounds Like Silence**. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 67-74
- SHULTIS, Christopher. Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention. *In* **The Musical Quarterly**, vol. 79 n. 2, 1995, p. 312-350.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na Música Pós-Moderna *In* SEKEFF, Maria de Lourdes, ZAMPRONHA, Edson (org.) **Arte e Cultura V: estudo interdisciplinares**. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2009.
- SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio *In* SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STEINER, George. **Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman**. New Haven: Yale University Press, 1998.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao Zen-Budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1969.
- TAKEMITSU, Toru. **Confronting Silences: Selected Writings**. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.
- THE MAKING OF ONE**¹¹. Direção: Henning Lohner. YouTube. 17/07/2015. Duração 43'08". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ksU-kaeQYs>>. Acesso em: 28/04/2023.
- THOBEN, Jan. John Cage's Silent Scores. *In* DANIELS, Dieter. ARNS, Inke (eds.). **Sounds Like Silence**. 2ed. Leipzig: Spector Books, 2018. p. 75-84
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989.
- Z'EV. Metaphors, Mythos and Metaphonics *In* ZORN, John (org.) **Arcana V: music, magic and mysticism**. Nova York: Hips Road, 2010.