



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS**

**A EMERGÊNCIA DO SILÊNCIO COMO ENUNCIADO EM 4'33, DE JOHN CAGE**

JUNHO

2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS

**A EMERGÊNCIA DO SILÊNCIO COMO ENUNCIADO EM 4'33, DE JOHN CAGE**

PEDRO MARCELO OLIVEIRA ARRUDA

Monografia apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa, na linha de pesquisa Linguística Discursiva, como requisito parcial de Conclusão do Curso de Letras.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Návia Regina Ribeiro da Costa

JUNHO

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiro a Jeová, meu Deus, que me deu a vida e todas as coisas pelas quais eu sou eternamente grato. Agradeço também a todos os meus irmãos na fé, que para mim se tornaram uma família. Agradeço aos meus pais José Carlos e Marilene Marinho, que me ajudaram de muitas formas no percurso de minha graduação.

Não poderia deixar de agradecer a todos os meus professores que possibilitaram meu desenvolvimento acadêmico e que são para mim exemplos de professores e pesquisadores. Agradeço, de maneira muito especial, à professora Rosane Maria Isaac, que sempre mostrou por mim um carinho especial e que é para mim um exemplo de professora e também de humildade. Agradeço também à professora Helen Amorim, coordenadora do curso de letras, por quem eu tenho profundo respeito e admiração. E, principalmente, agradeço à minha orientadora Návia Costa. Sou imensamente grato por sua orientação e por ter me ajudado a me tornar um pesquisador melhor.

Agradeço, por fim, aos colegas do curso de Letras, Mariany Lopes, Maria Eleuza, Raimundo, Janice, Érika, Dayana, dentre outros, que ficarão marcados em minha vida.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o silêncio enquanto forma de linguagem, e, portanto, como produtor de sentidos. O objeto de análise é a manifestação do silêncio em uma obra de John Cage, 4'33. Para isso, fundamentamo-nos em dois autores considerados fundamentais para os estudos discursivos, Bakhtin (2016) e Foucault (2005). Propomos um diálogo entre os dois, no que teorizam sobre a categoria “enunciado”. A partir dessa fundamentação teórica, buscamos analisar como 4'33 se manifesta como conjunto de enunciados que formam um discurso, como também verificar quais foram as condições de possibilidade que permitiram que 4'33 emergisse enunciativamente. Concluímos, com base nos autores citados e em outros, como Durão (2019) e Santaella (2005), que 4'33 emerge como ato responsivo à superprodução semiótica, fenômeno que se refere a proliferação cada vez maior de signos e códigos.

**Palavras-chave:** Silêncio. Discurso. Enunciado. Sentido. Linguagens.

## ABSTRACT

This work aims to analyze silence as a form of language and, therefore, as a producer of meaning. The object of analysis is the manifestation of silence in John Cage's work, 4'33". To do so, we rely on two authors considered fundamental for discursive studies, Bakhtin (2016) and Foucault (2005). We propose a dialogue between the two, discussing their theories on the category of "utterance." Building on this theoretical foundation, we seek to analyze how 4'33" manifests as a set of utterances that form a discourse, as well as the conditions of possibility that allowed 4'33" to emerge as an enunciative act. Drawing on the cited authors and others, such as Durão (2019) and Santaella (2005), we conclude that 4'33" emerges as a responsive act to semiotic overproduction, a phenomenon that refers to the ever-increasing proliferation of signs and codes.

**Keywords:** Silence. Discourse. Utterance. Meaning. Languages.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1 A OBRA 4'33 COMO ENUNCIADO.....</b>	<b>10</b>
1.1 O ENUNCIADO SEGUNDO FOUCAULT.....	10
1.2 O ENUNCIADO SEGUNDO BAKHTIN .....	14
1.3 POSSIBILIDADE DE APROXIMAÇÃO ENTRE AS TEORIAS DE FOUCAULT E BAKHTIN.....	19
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>2 A FORMAÇÃO DISCURSIVA DE 4'33.....</b>	<b>21</b>
2.1 A CRISE DA PALAVRA.....	22
2.2 RUPTURAS NO CAMPO DA ARTE NO SÉCULO XX.....	25
2.3 4'33 E OS SILÊNCIOS NA ARTE.....	32
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>3 POR QUE O SILÊNCIO, E NÃO OUTRO ENUNCIADO? .....</b>	<b>33</b>
3.1 A SUPERPRODUÇÃO SEMIÓTICA.....	33
3.2 AS IMPLICAÇÕES DA SUPERPRODUÇÃO SEMIÓTICA NAS ARTES.....	37
3.3 O SILÊNCIO NO ATO ENUNCITATIVO DE 4'33.....	40
3.4 O SILÊNCIO EM 4'33 COMO ATO RESPONSIVO.....	41
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho é o silêncio como linguagem constitutiva do discurso. Nosso objetivo é observar os sentidos do silêncio na obra de John Cage, 4'33. Em 1952, John Cage apresenta essa obra. Na performance, o pianista David Tudor sobe ao palco em posição de quem vai tocar o instrumento. O movimento de subir a tampa do piano marca o início da obra. Os próximos quatro minutos e trinta e três segundos é de silêncio, não é produzido nenhum som intencional.

Nosso trabalho consiste em responder à seguinte pergunta: quais os sentidos do silêncio nessa apresentação? Para responder a essa pergunta, fundamentamo-nos em aspectos da teoria de Bakhtin (2016) e Foucault (2005). Com essa aproximação, buscamos analisar 4'33 como enunciado, e, assim, como elemento produtor de sentidos.

Como metodologia utilizada para desenvolvimento da pesquisa, este trabalho configura-se como pesquisa descritiva, na medida em que busca descrever as características de determinado fenômeno, a saber, o silêncio manifestado na enunciação de 4'33. Quanto aos meios de investigação, esta pesquisa é bibliográfica, que se realiza através de pesquisas anteriores, encontradas em teses, artigos, livros etc.

No primeiro capítulo, “A obra 4'33 como enunciado”, apresentamos os conceitos de Bakhtin (2016) e Foucault (2005) que fundamentarão nossa análise. Apresentamos o conceito de enunciado na perspectiva foucaultiana, como apresentado em *A arqueologia do saber*, buscando compreender o que o autor entende por enunciado. Apresentamos também a categoria de enunciado na perspectiva dialógica bakhtiniana, conforme apresentada em *Os gêneros do discurso*. Embora sejam autores que tenham uma visão divergente em diversos aspectos, buscamos, fundamentando-nos em Costa (2022), uma aproximação entre as categorias de enunciado em Foucault e Bakhtin. Por meio desse diálogo, pudemos observar as manifestações de 4'33 como acontecimento, que só ocorre sob condições de possibilidade, que segue regras de formação. Assim, poderemos responder à pergunta: por que o silêncio, e não outra forma de linguagem, emerge como enunciado?

No segundo capítulo, apresentamos uma visão sobre o discurso da arte no século XX. Fundamentando-nos em Danto (2015), discutimos as rupturas que ocorrem no campo da arte no decorrer desse século, formulando um paralelo da música de John Cage e sua ruptura com outras formas de arte. A partir dessa contextualização de 4'33, analisamos, com base em de Sontag (2015) e Steiner (1989), uma tendência ao silêncio e ao indeterminado nas diversas artes – literatura, música, artes plásticas, cinema. Assim, determinamos a formação discursiva na

qual 4'33 está inserido, o campo associativo no qual o silêncio e o indeterminado funcionam como regra de formação.

No terceiro capítulo, intitulado “Por que o silêncio, e não outra forma de linguagem”, situamos 4'33 no contexto de superprodução semiótica, conforme discutido por Durão (2019). Esse fenômeno se manifesta como uma produção ininterrupta de linguagens e informações. Buscamos fazer um percurso histórico desse fenômeno. Valendo-nos de Santaella (2008), (2012), Pignatari (1974) e Han (2022), discutimos como, a partir da revolução industrial, estamos imersos em constante produção de signos e códigos. Esse fenômeno, conforme a descrição de Durão (2019) e Han (2022), tem um caráter negativo.

Descrevendo os impactos da superprodução semiótica nos campos da arte e situando 4'33 nesse processo, argumentamos que 4'33 se manifesta como oposição às excessivas linguagens e, dessa forma, a partir do conceito de discurso e enunciado delimitado no capítulo 1, argumentamos que é a superprodução semiótica que cria as condições para que 4'33 emergja como enunciado e, assim, 4'33 se manifesta como atitude responsiva diante desse fenômeno.

Com uma abordagem discursiva de 4'33, ou seja, uma abordagem discursiva do silêncio, objetivamos ver o silêncio não como ausência de sentido, como falta, mas sim como produtor de sentidos, e almejamos que este trabalho sirva de capital teórico para a área de estudos discursivos.

## JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa se justifica por servir de capital teórico que contribui para o campo de estudos discursivos, em específico pesquisas que apliquem essa orientação teórica à objetos que se constituem de outros sistemas de signos além da língua.

## OBJETIVOS

Objetivo geral: analisar a obra 4'33 do compositor John Cage, buscando investigar como silêncio se constituiu na obra e quais os sentidos são produzidos por tal forma de linguagem.

Objetivos específicos:

- Delinear a noção de discurso, com base na compreensão do enunciado como materialidade discursiva, valendo-nos de uma aproximação entre as teorias de Bakhtin (2016) e Foucault (2005);
- analisar a composição da obra 4'33; - discutir o silêncio como forma de linguagem e descrevê-lo no exercício da função enunciativa da obra 4'33

- examinar os efeitos de sentido do silêncio, buscando compreender o que deu possibilidade para o silêncio irromper-se na enunciação de 4'33.

## CAPÍTULO 1

### 1 A OBRA 4'33 COMO ENUNCIADO

Uma teoria é como uma  
caixa de ferramentas. Nada tem a ver  
com o significante... É preciso que sirva  
é preciso que funcione.  
(Gilles Deleuze)

Neste capítulo, apresentamos a base teórica que nos possibilita analisar a construção discursiva do silêncio em 4'33, de John Cage. Apresentamos a categoria de enunciado na perspectiva bakhtiniana e foucaultiana, e propomos uma análise de discurso baseado no diálogo entre esses dois autores, em pontos em que esse diálogo é possível. Ambos os autores têm importância para os estudos discursivos, mesmo que eles não tenham se empenhado em construir uma disciplina de “análise de discursos”. Fundamentamo-nos principalmente nas obras *Os gêneros do discurso* (2016) e *A arqueologia do Saber* (2005). E, com base em Costa (2022), propomos um diálogo entre os autores, que nos possibilita observar como o silêncio se constitui como enunciado na obra 4'33, de John Cage.

#### 1.1 O ENUNCIADO EM FOUCAULT

Foucault é um dos autores mais importantes para a análise de discurso. O discurso é objeto de investigação em seu método, conhecido como arqueológico. Na sua obra *A arqueologia do saber*, o filósofo apresenta um modo de investigar os saberes, explicando quais condições que possibilitaram a emergência de determinado saber.

Segundo Foucault (2005) o campo dos acontecimentos discursivos é definido como um conjunto finito e limitado das únicas sequências linguísticas formuladas. A análise de qualquer fato discursivo, portanto, teria de responder as seguintes questões:

Segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2005, p. 30).

O discurso, em Foucault (2005), é definido como um acontecimento histórico materializado em enunciados. Por meio do método de investigação arqueológico, podemos “reconstituir outro discurso”, descobrindo uma palavra muda, observando aquilo que não foi dito, mas que, de alguma forma, se faz presente no que de fato foi escrito ou que emergiu como algo dito. A

análise do campo discursivo visa a compreender o enunciado em sua singularidade, delimitando as condições que possibilitaram sua existência, e estabelecer correlações com outros enunciados com que pode estar ligado, “de mostrar que outras formas de enunciação exclui” (FOUCAULT, 2005, p. 31).

Visto que a análise discursiva visa a analisar as características do enunciado, como Foucault (2005) o define? Antes de trazer uma definição concisa de enunciado, Foucault (2005) expõe algumas características e apresenta diversas negativas, coisas que o enunciado não é. A seguinte citação do primeiro capítulo de *A arqueologia do saber* apresenta algumas das características do enunciado:

Um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente está ligado de um lado, a um gesto de escrita ou articulação de uma palavra, mas por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à reativação; finalmente, porque **está ligado** não apenas a situações que o provocam, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, **a enunciados que o precedem e o seguem** (FOUCAULT, 2005, p. 32, grifo nosso).

Nessa citação, podemos levantar algumas considerações sobre o enunciado. O enunciado não está fechado em si mesmo, ele faz referência a outros enunciados, que o seguem e o precedem. E mesmo que tenha características que tornam esse enunciado único, ele pode ser atualizado, está aberto à reativação.

Na terceira parte de seu livro, Foucault (2005) busca uma definição para o enunciado. Se o enunciado é a unidade elementar do discurso, definido como acontecimento histórico materializado em enunciados, o que é o enunciado? Em que consiste? Uma estrutura proposicional definida não é o suficiente para que haja um enunciado. “Ninguém ouviu” e “é verdade que ninguém ouviu”, embora sejam indiscerníveis do ponto de vista lógico, não podem ser considerados como sendo o mesmo enunciado, nem podem se encontrar no mesmo plano discursivo.

O enunciado também não é uma frase. Embora possa aparentemente haver uma equivalência entre frase e enunciado, essa equivalência não é total. Uma árvore genealógica, um livro contábil ou as estimativas de um balanço comercial, por exemplo, são constituídos de enunciados, mas não de frases. Não é possível, dessa forma, definir o enunciado “pelos caracteres gramaticais da frase” (FOUCAULT, 2005, p. 93).

Poderia também dizer que existe enunciado sempre que houver o que os analistas ingleses chamam de ato ilocutório<sup>1</sup>? Segundo Foucault (2005), não, pois é necessário mais de um enunciado para que haja um ato de fala. Um juramento, uma prece, um contrato ou uma demonstração exigem certo número de fórmulas distintas, de modo que não se pode constatar o *status* de enunciado nesses proferimentos.

Para definir o enunciado, não se deve considerar nenhum modelo baseado na lógica, na gramática ou na filosofia. Nesses casos:

Percebe-se que os critérios propostos são demasiado numerosos ou pesados, que não deixam ao enunciado toda a sua extensão, e que se, às vezes, o enunciado assume as formas descritas e a elas se ajusta exatamente, acontece também que não lhe obedece: encontramos enunciados sem proposição legítima; encontramos enunciados onde não se pode reconhecer nenhuma frase; encontramos mais enunciados do que os *speech acts* que podemos isolar (FOUCAULT, 2005, p. 95).

Foucault (2005) então diz que há enunciado, desde que existam signos justapostos. O limiar do enunciado é o limiar da existência dos signos. Isso não implica em dizer que o enunciado exista do mesmo modo que a língua existe. Língua e enunciados não estão no mesmo nível de existência.

Adiante, Foucault (2005) define certas negativas sobre o enunciado: não é necessária uma construção linguística regular para formar o enunciado; não é suficiente qualquer realização material de elementos linguísticos ou qualquer emergência de signos para que haja um enunciado; o enunciado não existe do mesmo modo que a língua e nem do mesmo modo de objetos apresentados à percepção. Após essa sequência de negativas, Foucault (2005) define da seguinte forma o enunciado:

O enunciado não é pois uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); **é uma função de existência** que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos (FOUCAULT, 2005, p. 98, grifo nosso).

O enunciado, em Foucault (2005), é aquilo que pôde efetivamente ser dito, que concede maneiras particulares de existência aos signos. E, segundo o autor francês, os enunciados que

---

<sup>1</sup> Por “analistas ingleses”, Foucault (2005) faz uma referência aos filósofos da linguagem da escola de Oxford, tendo John Austin um de seus nomes mais importantes. Em sua obra *Quando dizer é fazer*, publicada em 1962 postumamente, a novidade de Austin está em formular uma teoria que observa a língua enquanto ação, não apenas como representação ou descrição de fatos. Um juramento, prece, contrato etc., são proferimentos que não descrevem um fato, mas sim cria-os. A referência de Foucault a essa vertente da filosofia da linguagem se dá para verificar se o conceito de enunciado é semelhante ao ato de fala (AUSTIN, 1990).

se apoiam na mesma formação discursiva. Para Foucault (2005), formação discursiva se trata das regularidades que se pode observar entre enunciados dispersos. Se houver entre certo número de enunciados uma regularidade entre objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas temáticas, há, por convenção, uma formação discursiva.

### 1.1.1 Características do Enunciado

A abordagem de Foucault (2005), como o autor esboça em sua arqueologia, afasta-se consideravelmente de uma visão linguística do discurso. Isso não é estranho, haja vista que o autor nunca foi um linguista e não trabalhou com a linguística diretamente. Dessa forma:

a abordagem do discurso que lhe é própria está direcionada a uma “análise histórica dos discursos”, sem qualquer compromisso com uma metodologia propriamente voltada para a língua. Seus métodos são mais próximos da historiografia e seu *corpus* é constituído por uma massa heterogênea de fontes das mais variadas: pintura, literatura, éditos reais, listas, tratados farmacológicos, laudos médicos, entre outros (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 184)

A preocupação da linguística está ausente da reflexão de Foucault (2005). Diferentemente da AD estrito senso, o modo como Foucault (2005) olha para o discurso não tem compromisso com fenômenos linguísticos. Questões relativas à semântica, sintaxe ou morfologia não são discutidas pelo autor. Isso não implica em falha no trabalho do autor, mas sim expõe sua vastidão. Em entrevista a Roger Pol-Droit (2008, p.76), o próprio Foucault se nega a colocar sua obra em uma área específica, dizendo:, “Fabrico alguma coisa que serve, finalmente, para um cerco, uma guerra, uma destruição. Não sou a favor da destruição, mas sou a favor de que se possa passar, de que se possa avançar, de que se possa fazer caírem os muros”. Isso explica a forma corriqueira da argumentação por negativas do autor: antes de apresentar uma definição para um conceito, apresenta uma série de negativas.

Jean -Jacques Courtine (2022), importante pensador da análise de discurso, afirma que em geral as pesquisas em análise de discurso faz pouco caso do trabalho de Michel Foucault, algo que ele busca evitar em sua pesquisa. Dessa maneira, a leitura, ou melhor dizendo, a releitura de Courtine (2022) nos ajuda a analisar discursos nos fundamentando nos estudos foucaultianos.

Segundo Courtine (2022, p. 86), o enunciado na arqueologia é definido a partir de quatro propriedades que delimitam sua “função de existência” ou “função enunciativa”: o enunciado

está ligado a um referencial; o enunciado mantém com um sujeito numa relação determinada; o enunciado tem um domínio associado; o enunciado apresenta uma existência material, distinta daquela da enunciação.

O referencial do enunciado define as possibilidades do aparecimento do que dá sentido à frase e concede à frase seu valor de verdade. “É no enunciado que se constrói a estabilidade referencial dos elementos do saber” (COURTINE, 2022, p. 86).

O enunciado mantém uma relação determinada com o sujeito. Esse sujeito não é o sujeito gramatical nem o sujeito da enunciação. A posição de sujeito é uma das noções que caracterizam o sujeito foucaultiano. O sujeito, segundo Foucault (2005, p. 107):

É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou uma obra, varia - ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. (

A posição de sujeito pode ser concebida como uma relação determinada que se estabelece em uma formulação entre um sujeito enunciator e o sujeito do saber de uma dada formação discursiva (COURTINE, 2022).

O enunciado tem um domínio ou área associada. Segundo Foucault (2005), uma sequência de elementos linguísticos pode ser um enunciado se estiver imersa num campo enunciativo onde ela aparece, como um elemento singular. O enunciado, portanto, possui uma área, um campo associativo, essencial para que a função enunciativa possa ser exercida. Essa área associativa consiste em uma rede de formulações nas quais os enunciados se inserem e formam elementos.

Por fim, o enunciado tem uma existência material, distinta da enunciação. Podemos falar do mesmo enunciado onde há várias enunciações distintas. A enunciação não é repetível. A existência do enunciado é da ordem da materialidade repetível. Essa posição enunciação/enunciado permite pensar o discurso na unidade e na diversidade, na coerência e na dispersão, na repetição e na variação.

## 1.2 O ENUNCIADO EM BAKHTIN

Desenvolver uma abordagem sociológica da linguagem foi uma tarefa a que os autores do círculo de Bakhtin se dedicaram. A ideia principal defendida por Volóchinov (2021, p. 87), em

*Marxismo e filosofia da linguagem*, foi “o papel produtivo e a natureza social do enunciado”. Para isso, o autor busca subsídios na filosofia e na linguística geral.

Segundo Volóchinov (2021), o signo e sua situação social estão intrinsecamente relacionados, de modo que não podem ser isolados: “o signo e sua situação social estão fundidos de modo inseparável. O signo não pode ser isolado da situação social sem perder sua natureza signíca” (VOLÓCHINOV, 2021, p. 135).

Sendo o signo de natureza social, no ato da comunicação discursiva, podemos observar as interações sociais. Dessa forma, o enunciado sempre responde a algo, ou seja, constitui-se como um ato responsivo:

Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc. Todo monumento é uma parte real ou indissolúvel ou da ciência ou da literatura ou da vida política (VOLÓCHINOV, 2021, p. 184).

Aqui temos as bases de uma concepção dialógica da linguagem. O que Volóchinov (2021) deixa claro é que o ato discursivo, ou o seu produto, o enunciado, não pode ser concebido como um fenômeno individual e, portanto, não pode ser explicado a partir das condições individuais do falante. “O enunciado é de natureza social” (VOLÓCHINOV, 2021, p. 200).

A partir da concepção social da linguagem, conclui-se que o enunciado se forma sempre a partir de dois indivíduos organizados. Na ausência de um interlocutor real, o enunciado se dirige a uma imagem ou representação de um representante daquele grupo social. De modo geral, “a palavra é orientada para o interlocutor, ou seja, é orientada para quem é esse interlocutor” (VOLÓCHINOV, 2021, p.204).

Essa orientação da palavra para o interlocutor é extremamente importante. Dessa maneira, a palavra se constitui sempre como um ato bilateral e, enquanto palavra, ela é o resultado das relações entre um falante com o ouvinte. Percebemos, então, a importância da alteridade na comunicação discursiva. O outro sempre se faz presente no nosso discurso:

Toda palavra serve de expressão ao ‘um’ em relação ao ‘outro’. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. **A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor** (VOLÓCHINOV, 2021, p. 205, grifo nosso).

Segundo o autor, o centro organizador do enunciado está no exterior, no meio social. O enunciado é puramente fruto da interação social:

A estrutura do enunciado, bem como a da própria vivência expressa, é uma **estrutura social**. O acabamento estilístico do enunciado – o acabamento social e o próprio fluxo discursivo dos enunciados que de fato representa a realidade da língua – é um fluxo social. Cada gota nele é social, assim como toda a dinâmica da sua formação (VOLÓCHINOV, 2021, p. 207, grifo nosso).

Em síntese, o que concluímos é que a realidade efetiva da língua não é um sistema abstrato de signos, mas sim “o acontecimento social da interação discursiva, que se materializa por meio de um ou de vários enunciados. A interação social é a realidade fundamental da língua” (VOLÓCHINOV, 2021, p.219). Nessa interação, o discurso participa de uma discussão em grande escala: responde, critica, refuta, busca apoio etc.

O conceito de enunciado em Bakhtin (2016) está ancorado na concepção dialógica da linguagem, proposta pelo filósofo russo e discutidas por Volóchinov (20021) em *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Indo contra os pressupostos estruturalistas que observam a língua como sistema fechado e ausente de coerções sociais, Bakhtin (2016) propõe uma concepção de linguagem relacionada aos usos que dela são feitos, ou seja, propõe uma visão sociológica da linguagem.

Essa concepção de linguagem é de suma importância, pois todas as nossas relações cotidianas são “preenchidas” de linguagem, o que a torna o fato mais comum de nossa vida. Assim, vemos a importância do estudo da linguagem para a compreensão das atividades humanas. Essa intrínseca relação entre linguagem e atividade humana é ponto de partida da filosofia da linguagem desenvolvida por Bakhtin (2016).

Em *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2016) retoma as reflexões acerca da linguagem e do discurso para o desenvolvimento da concepção de gêneros discursivos. O autor inicia sua reflexão evidenciando a relação entre a linguagem e as atividades humanas, assim:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua (BAKHTIN, 2016, p. 11).

O enunciado, na visão bakhtiniana, deve ser visto em relação ao processo de interação, em relação às atividades humanas. A noção de enunciado em Bakhtin (2005) tem um papel central em sua reflexão, justamente porque a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico-

social (BREIT 2005). Essa concepção leva em consideração a comunicação efetiva e os sujeitos envolvidos nesse processo.

Essa visão implica dizer que a linguagem só faz sentido no processo de interação social. Nessa relação, o discurso é materializado na forma de enunciados. O enunciado, portanto, é definido como “o real da comunicação discursiva”:

Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciados pertencentes a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir (BAKHTIN, 2016, p. 28).

Os enunciados não são produzidos fora das esferas de ação. Isso significa que os enunciados são determinados por condições específicas e em função de cada esfera de ação na qual ele está inserido. Portanto, “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 12), o que o autor denomina de “gêneros do discurso”. Sobre os gêneros do discurso, Fiorin (2020, p. 68) diz: “Só se age na interação, só se diz no agir e a ação motiva certos tipos de enunciados, o que quer dizer que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados”.

Esses enunciados relativamente estáveis, ou gêneros do discurso, são caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Esses três elementos constroem o todo que constitui o enunciado, marcado pela especificidade da esfera de ação na qual ele está inserido. Os gêneros assim entendidos estabelecem uma relação direta entre linguagem e vida social. Sempre estamos situados em um gênero discursivo. “A linguagem penetra a vida por meio dos enunciados concretos, e ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida introduz-se na linguagem” (FIORIN, 2020, p. 69).

O conteúdo é definido como o domínio de sentido de que se ocupa o gênero. A título de exemplo, uma carta de amor apresenta o conteúdo temático das relações amorosas. Mesmo que apresentem diversos assuntos, esses assuntos estão dentro do mesmo conteúdo temático.

A construção composicional é o modo de se estruturar o texto. Uma carta, para ser entendida, deve ser ancorada num espaço e num tempo, e também manter uma relação de interlocução. Dessa forma, em sua estrutura, deve conter local, data, nome do remetente e destinatário.

O estilo se refere à seleção de meios linguísticos. É uma escolha de meios lexicais, gramaticais e fraseológicos

em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado. [...] a passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições de gênero que lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero (BAKHTIN, 2016, p. 21).

O enunciado, sendo um construto tanto linguístico como também social, evidencia as vozes dos sujeitos que estão no processo de interlocução. Essa característica do enunciado, considerada como rubrica do pensamento de Bakhtin (2016), é chamada de dialogismo. Essa característica do enunciado evidencia a interação sócio-histórica na linguagem:

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a própria ideia - seja filosófica, científica, artística - nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2016, p. 59).

A alteridade é um elemento presente no enunciado. O discurso do outro atravessa o nosso discurso, de modo que o enunciado se torna um palco onde encontram a opinião do interlocutor imediato com pontos de vistas, teorias, visões de mundo etc. Dessa forma, o falante não é um Adão Bíblico, cuja fala não estava ligada de alguma forma a um discurso que o precedia, mas “todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra), de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. Segundo Fiorin (2020, p. 22):

Todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que o circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras.

Portanto, a língua, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Vale deixar claro que, para Bakhtin (2016), não são as unidades da língua que são dialógicas, mas sim os enunciados, que, como vimos, são definidos como a unidade da comunicação discursiva. As unidades da língua – sons, palavras, orações – são irrepetíveis e não são dialógicos como os enunciados.

Ouvem-se, no enunciado, pelo menos duas vozes, haja vista que ele se constrói a partir de outro enunciado que o antecede. No enunciado, são reveladas pelo menos duas posições: a do falante e a do “outro” discursivo, em oposição à qual ele se constrói. Por exemplo, o enunciado “Negros e brancos têm a mesma capacidade intelectual” só faz sentido porque se constitui em contraposição a um enunciado considerado racista (FIORIN, 2020, p. 28).

Para verificar outro exemplo que mostra a propriedade dialógica da linguagem, podemos analisar brevemente um poema de Francisco Alvim (2000):

MAS  
é limpinha

A conjunção adversativa “MAS”, em caixa alta, inicia o poema. Isso mostra que algo foi dito antes, mas aparece implícito no poema. São expressões comuns do dia a dia que aparecem ausentes: “eu sou pobre, mas sou limpinha”, “ela é humilde, mas é limpinha”, “ela é feia, mas é limpinha” etc. Essa relação entre enunciados estabelecida no poema, o diálogo entre enunciados, evidencia o dialogismo, princípio constitutivo do enunciado.

Importa mencionarmos, que, em Bakhtin (2016), há diferenças entre texto e enunciado. Sobre isso, Fiorin (2020, p. 57) diz:

O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for a sua mostra de expressão.

Podemos, assim, sintetizar a concepção bakhtiniana da seguinte forma: o enunciado se configura como unidade da comunicação discursiva; tem propriedade dialógica, ou seja, nele observamos a relação com o outro discursivo; formam os gêneros do discurso, definidos como enunciados relativamente estáveis; e é manifesto por quaisquer formas de expressão.

### 1.3 POSSIBILIDADE DE APROXIMAÇÃO ENTRE AS TEORIAS DE BAKHTIN E FOUCAULT

Foucault e Bakhtin são autores com diversas diferenças epistemológicas, que, de um modo ou outro, dificultam o diálogo entre eles. Foucault (2005), em sua abordagem arqueológica, busca investigar as condições que possibilitam a emergência de determinado saber. Nas palavras do autor:

é uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história (FOUCAULT, 2022, p. 43).

O enunciado foucaultiano é um construto histórico, definido como função de existência, é aquilo que pôde efetivamente ser dito. Já Bakhtin (2016), orientado pela sua teoria sociológica, concebe o enunciado como o real da comunicação discursiva, o produto do ato discursivo.

Algumas diferenças entre os autores podem ser brevemente listadas aqui. Por se fundamentar na filosofia materialista, Bakhtin (2016) e autores de seu círculo usam conceitos como ideologia e dialética, que estão ausentes nas reflexões de Foucault (2016). Ao definir ‘formação discursiva’ em *A arqueologia do saber* como conjunto de enunciados com regularidades, o autor diz que, ao usar formação discursiva, evita usar outros conceitos como ideologia ou teoria. O autor também nega o conceito de ideologia por ele estar em oposição virtual a alguma coisa que seria verdade, refere-se a alguma coisa como o sujeito e está em oposição a alguma coisa que serve para ela como infraestrutura (FOUCAULT, 2022, p. 44).

Além do conceito de Ideologia, o conceito de dialética também é negado por Foucault (2016). A seguinte citação deixa bem claro o seu posicionamento sobre essa questão:

A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e **não linguística**. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem sentido, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. Nem a dialética (como lógica da contradição) nem a semiótica (como a estrutura da comunicação) poderiam dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos (FOUCAULT, 2022, p. 41).

Essas diferenças fazem com que muitas vezes o diálogo entre os autores seja algo complexo ou até impossível. No caso deste trabalho, propomos um diálogo nos pontos em que são possíveis esse diálogo. Assim “podemos dizer que, mediante aproximação entre as teorias foucaultiana e bakhtiniana, o enunciado é um acontecimento, é uma ocorrência, que só emerge com base em condições de possibilidades de existência, segundo regras de formação” (COSTA, 2022, p. 45)

## CAPÍTULO 2

### 2 A FORMAÇÃO DISCURSIVA DE 4'33

No capítulo 1, apresentamos a base teórica que nos possibilitará analisar 4'33 como enunciado. Para isso, mobilizamos Bakhtin (2016) e Foucault (2005) em aspectos em que um diálogo entre esses autores é possível. Com essa aproximação, chegamos à concepção de enunciado como um acontecimento, uma ocorrência, “que só emerge com base em condições de possibilidades de existência, segundo regras de formação” (COSTA, 2022, p. 45).

O que buscamos analisar, neste capítulo, são as regras de formação do silêncio em 4'33. E como um enunciado sempre está ligado a outro enunciado, na medida que se inscrevem na mesma formação discursiva, buscamos analisar aqui diversos enunciados dispersos no campo da arte, no século XX, e assim delimitar a formação discursiva na qual 4'33 está inserida.

Neste capítulo, discorreremos sobre o silêncio no discurso da arte no século XX. Apresentamos, com base em Danto (2015), as rupturas que ocorrem na arte no decorrer desse século. A partir das artes plásticas, principalmente a do artista americano Andy Warhol, mostramos como a música de John Cage é um marco no cenário musical, trazendo uma ruptura no conceito de música.

A partir dessa consideração acerca das rupturas na arte, fundamentando-nos em Sontag (2015) e Steiner (1989), mostramos uma tendência nas artes em direção ao silêncio e ao indeterminado. Esse é o contexto no qual 4'33 está inserida e, dessa forma, podemos delimitar a formação discursiva de 4'33.

Antes de seguirmos, faz-se importante explicarmos a compreensão do termo “linguagem” empregada neste capítulo. Essa explicação se faz necessária haja vista que, conforme defendemos neste trabalho, o silêncio é uma forma de linguagem. Para deixar isso claro, precisamos diferenciar linguagem verbal e não verbal. Santaella (2008, p. 8):

existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo.

Conforme Santaella (2008), existe uma linguagem verbal, materializada em sons, mas existem também diversas outras linguagens que também se constituem como sistemas de representação. Neste capítulo, deixaremos claro a que tipo de linguagem estamos nos referindo ao usar o termo genérico “linguagem”.

## 2.1 A CRISE DA PALAVRA

Em um instigante artigo, “Posição do narrador no mundo contemporâneo”, Adorno (2003) discute os limites do narrador e de sua obra. O autor mostra um paradoxo existente no romance: “Não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003,p.55). O autor, fazendo um paralelo com outras artes, mostra que a narração entra em crise. Contar significa ter algo de especial para dizer, fato que é impedido pelo mundo administrado pela mesmice. Nesse artigo, o filósofo de Frankfurt aponta para uma crise na literatura e no próprio ato de narrar.

Nessa mesma direção de Adorno (2003), Steiner (1998) faz uma descrição das experiências mediadas pela palavra em nossa era. Para o autor, vivemos no ato do discurso<sup>2</sup>. Mas existem experiências baseadas em outras formas de comunicação, como o ícone e as notas musicais. E existem também experiências enraizadas no silêncio. Para exemplificar as experiências enraizadas no silêncio, Steiner (1989) mostra como algumas metafísicas orientais, como o budismo e o taoísmo valem-se do silêncio como mecanismo de transcendência. Nessa perspectiva, o silêncio não se relaciona a uma crise da palavra, mas sim a uma alta contemplação. Essa contemplação só é atingida pelo abandono da linguagem verbal.

Diferente dessa relação com o silêncio existente no mundo oriental, o ocidente tem uma intrínseca relação com a linguagem verbal. Para o autor, a primazia da palavra é algo característico do mundo grego e judaico, e fora incorporado ao cristianismo, de modo que a literatura, a filosofia, o direito e a teologia são testemunhas de que a verdade e a realidade “podem ser contidas pelas muralhas da linguagem” (STEINER, 1998, p. 32).

Essa condição da palavra não é mais universal. Segundo Steiner (1988, p. 32), essa condição da palavra começou a mudar no século XVII, quando a matematização do universo científico motivou o abandono da palavra:

Com a formulação da geometria analítica e da teoria das funções algébricas, com o desenvolvimento do cálculo por Newton e Leibniz, a matemática deixa de ser uma notação dependente, um instrumento empírico. Converte-se em uma linguagem fantásticamente fecunda, complexa e dinâmica.

Mesmo sendo uma linguagem fecunda, complexa e dinâmica, a matemática não é capaz de revitalizar a linguagem e trazer uma solução para a crise da linguagem. Isso porque, à medida

---

<sup>2</sup> Steiner (1998) usa a palavra “discurso” para se referir apenas a comunicação mediada pela palavra; interação verbal.

que a matemática ia se tornando independente, desvinculando-se da língua, não é possível que haja uma correspondência na linguagem verbal:

Entre as linguagens verbais, por mais remotos que sejam sua localização e seus hábitos de sintaxe, sempre há a possibilidade de equivalência, mesmo que a própria tradução chegue apenas a resultados grosseiros e aproximados [...] Mas não existem dicionários que relacionem o vocabulário e a gramática da alta matemática ao da fala. Não se pode “traduzir” as convenções e notações que governam as operações dos grupos de Lie ou as propriedades de múltiplos  $n$  – dimensionais em quaisquer palavras ou gramática exteriores à matemática (STEINER, 1988a, p. 33)

Para Steiner (1989), o lugar onde o afastamento da palavra ocorre é na filosofia. O filósofo mais importante do século XX, Wittgenstein, buscando observar a relação entre os fatos e a língua, convida-nos a contemplar o vazio. Para Steiner (1989), a proposição que encerra o *Tractatus*, “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2022, p. 261), trata-se de um drástico abandono da metafísica tradicional, o que leva também à ideia de que a ética não pode ser expressa por meio da palavra. Assim, “A linguagem só pode ser lidar, de modo significativo, com um segmento especial restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio” (STEINER, 1998, p. 40).

O século XX nasce sob o signo da incerteza. Após passar por tantas atrocidades, com guerras que quase levaram o homem à extinção, a crise da palavra atinge seu ápice, pois não é possível ao homem narrar tantas experiências terríveis.

Sontag (2015), em seu ensaio *Estética do silêncio*, trata do silêncio na arte moderna. A autora descreve o abandono da palavra pelos artistas. A esse abandono da palavra em direção ao silêncio a autora chama de estética do silêncio. A arte tende à antiarte, “à eliminação do tema (do objeto, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca pelo silêncio” (SONTAG, 2015, p. 11).

O silêncio não pode existir num sentido literal, como a experiência de um público. O silêncio também não pode, em seu sentido literal, existir como propriedade de uma obra de arte. O silêncio se manifesta como uma forma de discurso. Isso porque o silêncio exige o seu oposto e depende de sua presença; do mesmo modo que não existe esquerda sem direita ou “em cima” sem “embaixo”, é necessário um meio circundante de som e linguagem para que se perceba o silêncio. Assim, o artista, ao produzir o silêncio, deve produzir algo dialético:

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – e seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio

ressoante ou eloquente. **O silêncio continua a ser, de um modo inelutável, uma forma de discurso** (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo (SONTAG, 2015, p. 18, grifo nosso).

O silêncio, portanto, manifesta-se como um elemento comunicativo em um diálogo e uma forma de discurso, ou seja, uma forma de veicular e produzir sentidos. Sendo uma forma de discurso, a autora argumenta que o silêncio é essencial, haja vista que, sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria. E o silêncio, além de sua “função” genérica de ser o oposto do discurso, o silêncio, como discurso, tem usos específicos. Alguns desses usos são testemunhar a perfeição do pensamento, fornecer tempo para a continuação ou exploração do pensamento, equiparar ou auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade, seriedade.

A autora argumenta que, em nossa época, estamos diante de uma perda de prestígio da linguagem ou, em outras palavras, uma crise da linguagem verbal. A reprodução tecnológica e a difusão da linguagem e do discurso impresso produziram uma “desvalorização da linguagem” (SONTAG, 2015). A partir do momento em que o prestígio da língua cai, o prestígio do silêncio aumenta. Nesse contexto, o artista lança um apelo pela revisão da linguagem:

A arte expressa um duplo contentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais – convidando a uma hiperatividade da consciência que é não apenas disfuncional, em termos das capacidades humanas de sentir e agir, como de maneira ativa debilita a mente, embota os sentidos (SONTAG, 2015, p. 31)

Essa condição da linguagem, aparentemente paradoxal – excesso de linguagem e ausência de sentidos –, possibilita que o silêncio apareça como não apenas pré-condição do discurso, mas como também alvo do discurso adequadamente dirigido. Dessa forma, “a atividade do artista é a criação ou o estabelecimento do silêncio; a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro” (SONTAG, 2015, p.31).

A direção do artista em direção ao silêncio se manifesta como uma reação aos meios de expressão disponíveis, que se encontram corrompidos pela indústria de consumo:

Na medida em que é sério, o artista é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental na arte moderna, com seu infatigável compromisso com o “novo” e/ou com o “esotérico”. O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que se aparece como patrão, cliente, consumidor, árbitro e desvirtuador de sua obra (SONTAG, 2015, p.13)

Essa abertura ao silêncio e ao indeterminado é uma das principais características da arte de John Cage. Esse direcionamento se constitui como uma ruptura no conceito de música. Esse movimento é estudado pelo filósofo Arthur Danto (2015). A seguir descreveremos esse processo de ruptura, fazendo um paralelo com outras formas de arte.

## 2.2 RUPTURAS NO CAMPO DA ARTE NO SÉCULO XX

O século XX é marcado por uma série de rupturas no campo das artes. Essas rupturas trazem um novo conceito do que é arte e também do que é considerado belo, até mesmo questionando se o “belo” realmente faz parte do conceito de arte.

As vanguardas europeias foram movimentos artísticos que visavam romper com a estética vigente até o momento. Essa ideia pode ser verificada nas palavras de Tristan Tzara, no manifesto Dadá, de 1918:

há um grande trabalho destrutivo, negativo, por realizar. Varrer, limpar. A limpeza do indivíduo se afirmar após o estado de loucura, de loucura agressiva, completa, de um mundo deixado nas mãos de bandidos que demolem e destroem os séculos (TZARA, 1918, *apud* Danto, 2015, p.53)

O rompimento com o passado era algo importante para as vanguardas. Nas palavras de Tzara (1918), havia um trabalho de destruição a ser realizado. O dadaísmo, especificamente, tinha o projeto de desconectar a beleza da arte. Esse processo de revolta contra a beleza se manifestava como uma “expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado” (DANTO, 2015, p. 52). A sociedade estimava a arte porque estimava a beleza. Ao tentar dissociar arte da beleza, as vanguardas, principalmente o dadaísmo, se tornou um movimento politizado. Esse movimento fica claro nas palavras de Max Ernst (*apud* DANTO, 2015, p. 52):

Para nós, dadaísmo era acima de tudo uma reação moral. Nossa fúria visava à total subversão. Uma guerra horrível e fútil nos tinha roubado cinco anos de nossa existência. Tínhamos experimentado o colapso, rumo ao ridículo e ao vergonhoso, de tudo aquilo que nos era apresentado como justo, verdadeiro e belo. Minhas obras daquele período não pretendiam atrair, mas fazer que as pessoas gritassem.

Esse é o contexto de uma das obras mais emblemáticas do dadaísmo: a fonte, de Duchamp. Essa obra de arte consiste em um urino branco, assinado com um pseudônimo de Duchamp. Trata-se de um ready-made, um objeto já pronto. Essa obra traz importantes reflexões sobre as

obras de arte. Por que essa obra, que aparentemente não possui nada de artístico, é arte? Segundo Santaella (1972, p. 170), a fonte de Duchamp tem um significado importante:

Duchamp estava ironicamente evidenciando que, assim como qualquer imagem tem seu caráter de signo, um objeto, qualquer objeto, também tem sua natureza signíca que lhe própria. Do mesmo modo que uma palavra muda de sentido, quando se desloca de um contexto para outro, também os objetos encontram nos usos, inevitavelmente contextuais, a consumação de seus significados.

Os objetos, conforme argumenta Santaella (1972), tem uma natureza sígnica que lhe é própria. Mas quando esse objeto é deslocado de seu contexto habitual, o seu significado é alterado. Dessa forma, o urinol, ao ser deslocado de sua função original, função para a qual ele foi projetado, e ser levado para um museu, tem seu significado totalmente alterado, da mesma forma que uma palavra quando muda de contexto pode ter seu significado alterado. Nas artes, portanto, o significado é o uso (SONTAG, 2015).

### **Imagem 1: A fonte, de Duchamp**



**Fonte:** <https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/saiba-como-mictorio-de-duchamp-influenciou-a-arte-de-brasilia>

Essa obra tem, portanto, um significado importante. Parece apontar para uma dissociação da arte e do belo, e um objeto qualquer, retirado de seu contexto, pode ser elevado ao status de arte. Roger Scruton (2009, p.92) ilustra bem esse processo de dissociação: “A arte tomou para si a tocha da beleza, correu com ela por um tempo e acabou deixando-a cair nos mictórios de Paris”.

Se a fonte de Duchamp já se apresentava como uma ruptura no campo das artes, apontando para uma remoção da beleza do conceito de arte, essa dissociação ocorre de uma forma definitiva na Pop Art, movimento artístico da década de 1960. As vanguardas da década de 1960 visavam superar a lacuna entre vida e arte, suprimir a diferenciação entre belas-artes e arte-popular. Segundo Danto (2015, p. 3):

A Pop Art era, entre outras coisas, um esforço para superar a distinção entre belas-artes e arte popular – entre o elevado e o baixo, entre o nobre e o vulgar –, sendo o segundo tipo exemplificado pelas imagens de histórias em quadrinhos ou pelos logos da arte comercial.

Um dos artistas mais importantes desse movimento foi Andy Warhol. O que Warhol fez de genial foi fazer com que objetos da cultura de consumo fossem elevados ao status de arte.

**Imagem 2:** Coca-Cola, pintura de Andy Warhol



**Fonte:** <https://www.culturagenial.com/obras-andy-warhol/>

Na pintura Coca-Cola, por exemplo, Warhol transforma uma garrafa de Coca-Cola, um elemento da cultura popular americana, em arte. As obras de arte de Warhol nos leva a reflexões sobre o que é arte, como pode ser definida. O ponto de partida dessa questão, respondida pelo filósofo da arte Arthur Danto (2015), é a obra Brillo Box, de Andy Warhol, apresentada ao público em 1964.

**Imagem 3:** Brillo Box, de Andy Warhol



**Fonte:** <https://www.culturagenial.com/obras-andy-warhol/>

A obra Brillo Box, de Warhol, consiste em diversas caixas de madeira pintadas para que se assemelhassem às caixas de papelão nas quais um produto de limpeza, espojas de aço, eram embaladas e enviadas para as lojas. Diante disso, surge algumas perguntas: por que o Brillo Box é arte? Se não existe nada que difira materialmente o Brillo Box de Warhol das diversas embalagens encontradas nos supermercados, por que este não é arte ao passo que aquele é arte?

O Brillo Box, representa, para Arthur Danto, uma ruptura na história da arte. Essa obra traz implicações no conceito de arte. Segundo Danto (2015, p. 17):

É uma marca do período atual da história da arte o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode mais dizer se uma coisa é ou não uma obra de arte. E o pior, uma coisa pode ser uma obra de arte, ao passo que outra coisa bastante semelhante à primeira pode não ser, já que nada que seja visível revela a diferença.

O fato descrito por Danto (2015) deixa claro que as ideias sobre o que é arte e o que não é arte, desenvolvidas outrora, não dariam conta de explicar as artes emergentes de nossa época. Dessa maneira, segundo o autor, a definição de arte deveria ser “construída sobre as ruínas do que se pensava ser o conceito de arte em discursos anteriores” (DANTO, 2015, p.26).

Embora alguns possam duvidar do caráter artístico das obras de Warhol e outros artistas da PopArt, Danto não tem dúvidas sobre esse fato. Tais obras realmente eram artes. Mas a questão que Danto coloca, e que seria a mais relevante para uma análise dessas obras, não é a de questionar se realmente eram obras de arte, mas o porquê de serem obras de arte. Portanto, uma filosofia da arte era necessária para explicar essas obras.

Queremos focar aqui, não na inteira filosofia de arte que Danto e outros filósofos desenvolvem para explicar a arte moderna, mas em que ponto O Brillo Box de Warhol foi uma ruptura no discurso artístico. Sobre isso, Danto (2006, p. 40) diz:

Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter- ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. **A distinção entre música e barulho**, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, **coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo** (, grifo nosso).

O que Warhol descobre, junto com outros artistas, é que a arte pode ter qualquer forma. Todas as coisas, até um objeto usado no cotidiano, poderia ser arte. Isso, claro, não significa que tudo é arte, mas sim que tudo pode ser arte. Também não significa que toda arte seja boa. Existe arte boa e arte ruim. Todavia, a boa arte não está atrelada a determinado estilo, em detrimento de outros. Ser boa arte não é algo determinado por um estilo certo.

A ruptura de Warhol, como mostra Danto (2006), não ocorre sozinha e não ocorre única e exclusivamente nas artes visuais. Na música ocorre um movimento similar, de anular a diferença entre música e barulho, da mesma forma que a ruptura de Warhol anula a diferença entre arte e mero objeto. Essa ruptura, no campo da música, se faz importante de ser analisada para entendermos o contexto da obra 4'33 de John Cage.

Andy Warhol, segundo Danto (2015), representa uma ruptura nas artes visuais. John Cage, por sua vez, representa transformação mais radical no conceito de música. John Cage é conhecido por seu empenho em superar a distinção entre música e mero barulho. Danto (2015, p. 22) comenta com entusiasmo essa ruptura no universo musical:

Achei filosoficamente emocionante perceber que não é preciso nada externo para distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode consistir apenas em sentar-se e ficar imóvel, não é preciso nada mais do que isso, **e que qualquer coisa que uma pessoa ouça pode ser música, mesmo silêncio** (grifo nosso).

Segundo Silva (2012), algo importante que John Cage aborda em suas obras é a relação entre arte e natureza. John Cage usa em suas obras sons não convencionais, ou seja, sons que não passam por manipulação ou estetização. Dessa forma, o compositor aproxima suas obras dos sons do mundo. Ele abre a janela para que os sons do mundo entrem em sua obra. A filósofa da música Lydia Goehr argumenta que Cage criara uma arte que imitava a natureza em seus modos de operação. Não que a arte deveria ser idêntica ao som natural, mas a arte deveria

reproduzir o mundo, atualizando o que já está nele. A esse processo a filósofa dá o nome de naturalismo emergente:

Sob essa perspectiva, a questão fundamental exige uma reformulação: ela não mais diz respeito àquilo que faz um som musical idêntico ou diferente entre si, a questão agora é saber como se pode experimentar o mundo natural por meio da música da maneira naturalista adequada. Para essa pergunta, Cage apresentou a famosa resposta: é possível experimentar corretamente tanto a natureza quanto a música desde que se abra os ouvidos para outro modo de pensar e ouvir, ou seja, denunciando a falsidade das ideias ocidentais institucionalizadas (GOEHR *apud* SILVA, 2012, p. 90).

Para alcançar esse naturalismo, seria necessário promover uma nova forma de ouvir os sons. O indivíduo deveria se desfazer de qualquer intencionalidade em relação aos sons, reconciliando o som com a natureza. Segundo Goehr (*apud* SILVA, 2012, p.90),

O som como experiência, deve ser libertado de toda intencionalidade psíquica. Deve ser ele mesmo e não ser usado simplesmente como veículo da teoria humana (ocidental) e do sentimento. Somos parte da natureza e precisamos aprender a existir como a natureza, ou seja, existir simplesmente sem propósito .

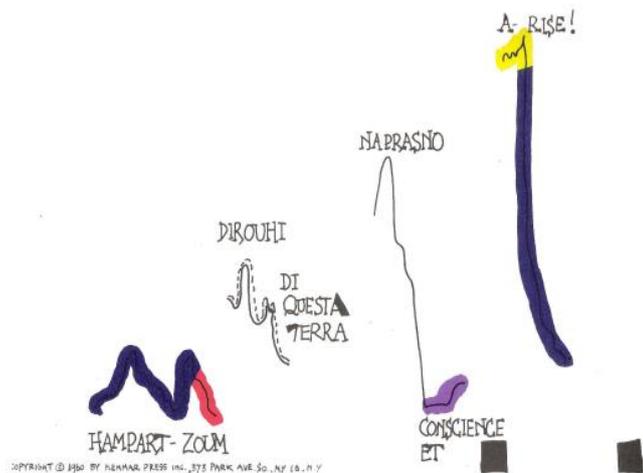
Cage objetiva romper com a intencionalidade. O compositor propõe que se anule a barreira entre sons intencionais e não intencionais, ou seja, que não haja distinção entre os sons que foram produzidos de modo intencional pelo artista, e os sons que não foram previstos. Para alcançar essa proposta, seria necessário o expectador livrar-se de gostos e desgostos, livrar de expectativa e de uma ideia pré-concebida do que a obra deve ser, e estar aberto ao que vier.

Essa ideia foi concretizada por Cage em sua obra *Aria*, obra de 1958. Essa obra, cantada por uma soprano, não tem um estilo determinado, de modo que em toda execução dela vai ser uma experiência diferente:

A aria (1958) para soprano tem uma curiosíssima notação em curvas coloridas e interrompidas que deixam livre à intérprete a escolha de quaisquer estilos (lírico, folclórico, jazz, canção napolitana, ópera, etc.) além de toda sorte de ruídos (choro de bebê, ganido, gemido voluptuoso, etc.) (CAMPOS, 1986, p. 219).

A imagem a seguir é a partitura de *Aria*, de John Cage. Conforme podemos observar, ela é construída de maneira não convencional, e traz uma abertura ao indeterminado.

**Imagem 4:** partitura de aria, de John Cage



**Fonte:** <https://www.kirstenvolness.com/Cage-Aria.pdf>

Em 1952, John Cage compõe *Music Changes* (música da mutação). A partir do I-ching – clássico livro do oráculo chinês –, Cage desenvolve uma teoria da indeterminação na música. *Music Changes* é produzida por meio de operações do acaso, por meio de sons e silêncios distribuídos casualmente (CAMPOS, 1986). Essas duas obras são exemplos que nos mostram que Cage abre sua obra ao acaso e ao indeterminado: “Lançamento de dados e moedas imperfeições do papel manuscrito passaram a ser usados em suas composições que vão da indeterminação à música totalmente ocasional” (CAMPOS, 1986, p. 218). John Cage conceitua “experimental” essa música cujo resultado é o desconhecido:

Aqui a palavra experimental é adequada, contanto que seja compreendida não como o descritivo de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas simplesmente como uma **ação cujo resultado é desconhecido** (CAGE, 2019, p. 13).

Ao fazer usos de sons não convencionais – como em *sonata V*, na qual Cage coloca objetos nas cordas do piano para produzir sons não convencionais – e fazer uso do indeterminado e do desconhecido em sua composição artística, Cage promove uma ruptura na música. Cage problematiza a subjetividade do artista, questionando se a música seria uma manifestação dessa subjetividade. E como a intenção do artista deixa de ser valor absoluto – visto que a obra é marcado pela não-intenção – até mesmo as noções de arte e artista são questionadas. Ocorre,

também, com a ruptura de John Cage, uma anulação das fronteiras entre sujeito-objeto e arte-vida:

A partir do momento em que não se discrimina mais os sons entre intencionais e não-intencionais, as divisões entre sujeito e objeto, arte-vida, desapareceriam, e restaria uma identificação com o material que pede uma ação inclusiva e intencionalmente sem propósito (DONATO, 2016, p.7).

### **3.4 4'33 E OS SILÊNCIOS NA ARTE**

Através desse percurso acerca do cenário artístico do século XX, podemos observar as condições de possibilidade de 4'33. Com a crise da linguagem verbal, descrita por Steiner (1998), observamos uma tendência dos artistas em fazer uso do silêncio em suas obras de arte.

Verificamos, dessa maneira, que o silêncio de 4'33 (um enunciado, na perspectiva que delimitamos no capítulo 1) está ligado a outra série de enunciados que tem o silêncio como materialidade discursiva. Isso está de acordo com o conceito de formação discursiva, de Foucault (2005). Assim, percebemos, em diferentes enunciados dispersos no campo da arte, uma regularidade, que Foucault (2005, p. 43) chama de formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhantes sistemas de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos e escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos transformações) diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva.

Essa regularidade que ocorre no campo da arte, a direção do artista em direção ao silêncio e ao indeterminado que Sontag (2005) chamou de “poética do silêncio” é o campo associativo no qual 4'33 emerge.

## CAPÍTULO 3

### 3 POR QUE O SILÊNCIO, E NÃO OUTRA FORMA DE LINGUAGEM?

Está comprovado que há sons  
a serem ouvidos, e para sempre,  
havendo-se ouvidos para ouvir.  
(John Cage)

No primeiro capítulo, delimitamos o conceito de discurso será usado para analisarmos os sentidos de 4'33. Neste capítulo, buscaremos responder à seguinte pergunta: por que 4'33 se constitui de silêncio, e não outra forma de linguagem? Para isso, faremos algumas considerações sobre o fenômeno definido por Durão (2019) como superprodução semiótica. Esse fenômeno se manifesta como uma produção cada vez mais acelerada de linguagens. Delinearemos um esboço histórico desse fenômeno desde sua emergência, na revolução industrial, até os nossos dias, para melhor compreendê-lo. Apresentaremos o impacto da superprodução semiótica no campo das artes e como o silêncio, no contexto de explosão de linguagens, se manifesta como produtor de sentidos.

Defendemos, aqui, com base no conceito de discurso delimitado no capítulo 1, que 4'33 só pôde emergir enquanto conjunto de enunciados que forma um discurso devido à superprodução semiótica, ou, em outras palavras, foi a superprodução semiótica que criou as possibilidades para que 4'33 emergisse enunciativamente, constituindo-se, portanto, como um ato responsivo à explosão de linguagens manifestada no mundo.

#### 3.1 A SUPERPRODUÇÃO SEMIÓTICA

Desde a revolução industrial, nós observamos avanços tecnológicos que de uma forma ou de outra melhoraram o dia a dia das pessoas. Não é novidade a afirmação de que a revolução industrial trouxe máquinas capazes de aumentar a força física, máquinas que aumentaram o processo de produção de bens e, dessa forma, possibilitaram um avanço do sistema capitalista. Paralelo a esse processo, podemos perceber que essa revolução também trouxe máquinas capazes de produzir e reproduzir linguagens, sendo compreendida como todo sistema de signos e não apenas como signo linguístico. Podemos citar como exemplos desse tipo de máquina o cinema e a prensa mecânica. Diferente das máquinas que produziam bens que seriam utilizados de alguma forma pelas pessoas, essas máquinas podiam reproduzir informações e assim podiam servir como meios de comunicação. Sobre esse processo, Santaella (2005, p.11), argumenta:

também surgiram máquinas de produção de bens simbólicos, máquinas mais propriamente semióticas, como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema. Essas são máquinas habilitadas para produzir e reproduzir linguagens **e que funcionam, por isso mesmo, como meios de comunicação.**

A prensa mecânica possibilitou que jornais e livros fossem produzidos com mais velocidade, a fotografia possibilitou que os acontecimentos fossem testemunhados de modo visual, e o cinema desenvolveu narrativas ficcionais, assim como a literatura. Percebemos que essas inovações decorrentes da revolução industrial produzem linguagens e funcionam como meio de comunicação. Podemos então tomar a revolução industrial como ponto de partida para o fenômeno que estamos analisando aqui, a superprodução semiótica.

Essa revolução semiótica, podemos assim dizer, paralela à revolução industrial, tem continuidade na segunda fase da revolução industrial, a eletroeletrônica. Nessa fase ocorre a invenção do rádio e da televisão. Nela observamos a irrupção da cultura de massas. Com o rádio e a televisão, vemos a instauração da comunicação massiva. A informação, a partir desse momento, ficaria mais rápida e chegaria com mais velocidade às pessoas. Ante isso, podemos perceber que, junto à revolução industrial, há um aumento na produção de linguagens.

Pignatari (1974) compara a revolução industrial com uma “supernova”, que é a explosão de uma estrela gigante cujo efeitos podem se estender por centenas ou milhares de anos. A revolução industrial é como uma supernova, que se iniciou no século XVIII. E, em paralelo com essa revolução, corroborando com as palavras de Santaella (2005), Pignatari (1974) observa a “multiplicidade de códigos”, ou de linguagens.

Segundo Santaella (2012, p. 8), essas máquinas, que produzem, armazenam e difundem linguagens povoam cada vez mais nosso cotidiano:

De dois séculos para cá (pós-revolução industrial), as invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens {a fotografia, o cinema, os meios de impressão gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações que nos espreitam e nos esperam. Para termos uma ideia das transmutações que estão se operando no mundo da linguagem, basta lembrar que, ao simples apertar de botões, imagens, sons, palavras (a novela das 8, um jogo de futebol, um debate político...) invadem nossa casa e a ela chegam mais ou menos do mesmo modo que chegam a água, o gás ou a luz.

Essas linguagens, que invadem nossa casa a todo instante, faz com que o mundo se torna cada vez mais “gritantemente semiótico” (SANTAELLA, 1996). Esse fenômeno é discutido por Durão (2019).

O crítico literário Jameson, relacionando a cultura com a lógica capitalista, argumenta que a cultura tem sido absorvida pela lógica de mercado. Durão leva essa ideia a diante. Para o autor não é a cultura que é submetida a essa lógica, mas sim a linguagem. Durão (2019, p. 43) argumenta que

Os contínuos avanços da tecnologia midiática permitiram que nossa vida se tornasse, como nunca antes, saturada de linguagem, permeada de significação. Basta um pouco de desprendimento para notar, em qualquer grande cidade do mundo, essa proliferação de signos e códigos; e basta um pouco de memória para que se dê conta da velocidade espantosa de seu avanço.

A terminologia adotada pelo autor, “superprodução semiótica”, é do campo da economia transposta para o campo da linguagem. A partir desse deslocamento, o autor reflete sobre as consequências da superprodução semiótica e suas implicações estéticas. Uma das consequências da superprodução semiótica para a linguagem é que seria possível pensar a linguagem não como constante (posição estruturalista), mas pensar a linguagem como algo sujeito a fatores externos, tanto se adequando quanto reagindo a esses fatores.

Outra consequência é uma nova visão acerca da constituição da subjetividade. Essa nova visão acontece devido ao fato de a superprodução semiótica ser um processo impositivo aos sujeitos. Uma propaganda, por exemplo, “gera carências ao dizer que ‘produto X possui características Y’, que são desejáveis, sugerindo que o ouvinte-expectador não as possui” (DURÃO, 2019, p. 44).

Uma terceira consequência é o adensamento das relações sociais. A superprodução semiótica não faz com que as linguagens deixem de ser algo socialmente produzido e veiculado. Com o aumento das linguagens, portanto, observamos uma intensificação da proximidade social, uma inter-relação entre tudo e todos.

A superprodução semiótica gera uma nova forma de conceber a categoria de falta, no caso, falta de mensagens, informações. Como somos bombardeados com informações a todo instante, a abundância de linguagem se torna algo inescapável, de modo que ninguém está ausente de informação. A superprodução semiótica, dessa maneira, cria uma oposição clara entre abundância e falta. A concepção de espaço também é alterada, haja vista que o espaço se converte em meio para se veicular informação.

Han (2022) corrobora com as conclusões de Durão (2019). Han faz uma distinção entre coisas e não-coisas. As coisas são a “ordem da terra” que consiste em coisas que assumem uma forma duradora e formam um ambiente estável para constituir morada” (HAN, 2022, p. 11). Essas coisas estabilizam a vida humana. O autor vê no mundo em que vivemos um processo

que vai das coisas à não coisas. As não-coisas são as informações. Han (2022, p. 12) argumenta que

Não as coisas, mas as informações determinam o mundo da vida. Nós não habitamos mais a terra ou o céu, mas o google Earth e Cloud. O mundo está se tornando mais incompreensível, mais nublado e fantasmagórico. Nada é palpável e tangível.

A crescente quantidade de informações, e a sobreposição das informações (não-coisas), sobre as coisas, geram o diagnóstico a situação das relações sociais de nossa época, em que nada é palpável e tangível. As coisas, a partir do momento em que são impregnadas de informação, se tornam infômatos, ou seja, atores do processamento de informações. Para Han, esse processo traz consequências negativas para a humanidade. Vivemos na infosfera, uma esfera da informação. Como consequência disso, Han (2022, p.16) aponta que

Não manejamos as coisas passivamente, mas nos comunicamos e interagimos com os infômatos, e estes mesmos agem e reagem como atores. O ser humano não é mais um “Dasein”, mas um “inforg”, que se comunica e troca informações.

“Dasein” é um termo ontológico para o ser humano. Han (2022) argumenta que, com a saturação de informação, o homem se converte em um inforg, em um ser que troca informações. A inconstância e efemeridade são característica da era da infosfera:

Hoje nós corremos atrás de informações sem obter nenhum saber. Tomamos ciência de tudo, sem chegar a nenhum conhecimento. Vamos a todos os lugares sem obter nenhuma experiência. Nós nos comunicamos ininterruptamente, sem participar de nenhuma comunidade. Armazenamos imensas quantidades de dados sem buscar memórias. Acumulamos friends e followers sem toparmos com outros. Assim, as informações desenvolvem uma forma de vida sem constância e duração (HAN, 2022, p. 23).

Embora as reflexões de Han (2022) envolvam aspectos da vida do século XXI que não eram a realidade quando John Cage compôs 4’33, como redes sociais, inteligência artificial e uso indiscriminado de smartphones e outras tecnologias, ela nos ajuda a entender mais profundamente o processo de superprodução semiótica.

A superprodução semiótica traz diversas implicações para as artes, como veremos agora.

### 3.2 IMPLICAÇÕES DA SUPERPRODUÇÃO SEMIÓTICA PARA AS ARTES

As novas tecnologias, criadas a partir da revolução industrial, tem um impacto direto na forma como a arte é produzida e reproduzida, como também no modo como as pessoas observam a arte como objeto estético. Esse choque cultural foi percebido por Edgar Allan Poe (2009,p.80), como fica claro em seu poema *Soneto à ciência*:

Ciência! Do velho Tempo és filha predileta!  
Tudo alteras, com o olhar que tudo inquire e invade!  
Por que rasgas assim o coração do poeta,  
abutre, que asas tens de triste Realidade?

Poderia ele amar-te, achar sabedoria  
em ti, se ousas cortar seu voo errante e ao léu  
quando tenta extrair os tesouros do céu,  
mesmo que a asa se eleve indômita e bravia?

Não furtaste a Diana o carro? E não forçaste  
a Hamadríade do bosque a procurar, fugindo,  
estrela mais feliz, que para sempre a esconda?

Não arrancaste à Ninfa as carícias da onda,  
e ao Elfo a verde relva? E a mim, não me roubaste  
o sonho de verão ao pé do tamarindo?

A ciência, filha predileta do velho tempo, estava alterando todo o cenário cultural. O poema de Poe (2009) é um dos primeiros lamentos sobre os impactos que a ciência, a tecnologia e a indústria estavam causando na poesia. Todas as mudanças sociais em decorrência da revolução industrial estavam rasgando o coração do poeta (PIGNATARI, 1974). Além dos próprios artistas perceberem os impactos das tecnologias nas artes, alguns filósofos observam esse mesmo impacto.

Paul Valéry (2010), em um texto de cunho profético *A conquista da Ubiquidade*, escrito em 1927, argumenta que os impactos das novidades na arte poderiam até mudar a nossa concepção do que é arte, assim:

Nossas Belas Artes foram instituídas, e seus tipos, assim como seu uso, fixados, em um tempo bem distinto do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante em relação ao nosso. Mas o surpreendente aumento de nossos meios, a flexibilidade e a precisão que atingem, as ideias e os hábitos que introduzem nos confirmam transformações iminentes e muito profundas na antiga atividade de Belas Artes. Todas as artes comportam uma parte física que não pode ser vista e nem tratada como antes, que não pode ser salva das empreitadas do conhecimento e do poder modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo já não são, desde os últimos vinte anos, o que

foram. **É de se esperar que tamanhas novidades transformem toda a técnica das artes, atuando, assim, sobre a própria invenção, vindo talvez a modificar maravilhosamente a própria noção de arte** (VALÉRY, 2010, 341, grifo nosso).

No dizer do autor, as mudanças tecnológicas estavam alterando o estado da arte. A arte adquiriria um caráter ubíquo, ou seja, deixaria de estar presente apenas em um lugar específico e passaria a habitar todos os lugares. O homem seria alimentado por “imagens visuais ou auditivas”, do mesmo modo que recebia água, gás e eletricidade em sua casa (VALÉRY, 2010, p. 342).

Com as novas tecnologias, há a possibilidade de reprodução de obras de artes como nunca antes. A reprodução da obra de arte sempre foi algo possível. Todavia, a reprodução de auras por meios técnicos é algo que é possível devido às técnicas modernas, como a litografia e a fotografia. O que acontece, então, quando uma obra é retirada de seu meio original através de uma técnica de reprodução moderna e é levada a outro contexto? Walter Benjamim (2021) discute essa questão em seu texto clássico *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Por mais que essa reprodução seja perfeita, falta-lhe uma característica que apenas o original possui. Falta à reprodução o *aqui e agora* da obra de arte. As características do original o autor chama de aura, e é justamente essa aura que se enfraquece no momento da reprodução. Vejamos:

Pode dizer-se, de um modo geral que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIM, 2021, p. 15).

A reprodução em massa das obras artísticas provoca a superação do caráter aurático da obra de arte, de modo que o caráter unificado da obra dá origem à natureza fragmentária e aberta das obras. As artes transitam entre diversos espaços e sistemas de signos. Essa característica possibilita o que Santaella (2008) define como a convergência das artes com as comunicações. Segundo a autora, ao fazerem uso das novas tecnologias, os artistas expandem o campo da arte para os diversos meios: televisão, cinema, rádio, desenho industrial etc. Dessa maneira, as fronteiras que dividem as artes e as comunicações vão se tornando permeáveis.

Se as linguagens se multiplicam a partir da revolução industrial, e as artes passam a ser reproduzidas nas mais diversas linguagens que temos a nossa volta, podemos concluir que as artes passam por um processo de convergência com as linguagens, convergem com as mais

variadas formas de comunicar que o homem tem à sua disposição. Como, então, podemos situar o silêncio nesse contexto?

No contexto de superprodução semiótica, o silêncio tem grande possibilidade de significar. Exporemos aqui algumas das considerações do silêncio na perspectiva de Sontag (2015), Han (2022) e Durão (2019). A partir da consideração desses autores, mostraremos como o silêncio pôde emergir como enunciado em 4'33, de John Cage.

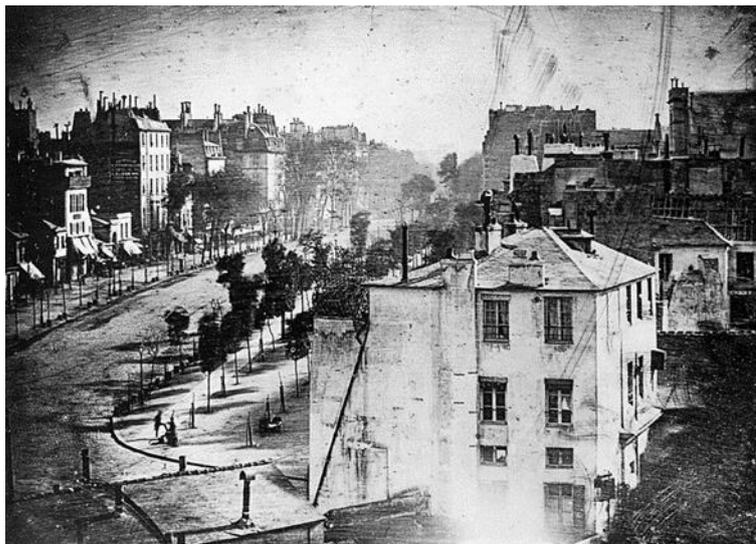
Han (2022), traz reflexões sobre o silêncio no contexto de poluição de informações. Assim, o silêncio é posto em oposição ao excesso de informação:

As informações nos roubam o silêncio, impondo-se sobre nós e exigindo nossa atenção. O silêncio é um fenômeno de atenção. Somente uma atenção profunda produz o silêncio. As informações, porém, fragmentam a atenção (HAN, 2022, p. 145).

A percepção silenciosa, assemelha-se a uma fotografia com um tempo de exposição muito longo, como a *Boulevard du temple*, de Daguerre. Essa fotografia retrata uma rua de Paris muito movimentada. Mas devido ao tempo de exposição extremamente longo, o que se move desaparece. Isso causa uma tranquilidade, como a de uma vila.

O silêncio, está relacionado à profundidade, à atenção. Na fotografia de Daguerre, tudo o que apressa está condenado a desaparecer. Permanece apenas aquilo que “habita o silêncio”. Dessa maneira, o silêncio redime (HAN, 2020).

Imagem 5: Boulevard du Temple, de Louis Daguerre



Fonte: <https://www.superbairro.com.br/boulevard-du-temple/>

As considerações de Han (2022) sobre o silêncio em meio a explosão de linguagens, mostram os sentidos que o silêncio pode transmitir. Em meio a superprodução semiótica, com tantas

linguagens e informações sendo produzidas a todo instante, o silêncio adquire um status de resistência, como veremos a seguir. Boulevard du Temple, fotografia discutida por Han (2022), demonstra isso. O "tempo de exposição" em fotografia refere-se à duração durante a qual o obturador da câmera permanece aberto, permitindo que a luz atinja o sensor ou o filme fotográfico. É a quantidade de tempo que a imagem está sendo "exposta" à luz. O tempo de exposição da fotografia de Daguerre é de 20 a 30 minutos. Devido a esse tempo, a rua movimentada de Paris parece uma calma vila. Tudo que se movo é levado a desaparecer. Podemos dizer que o silêncio, em meio a superprodução semiótica, redime (HAN 2022).

### 3.3 O SILÊNCIO DE 4'33 NO ATO ENUNCIATIVO

A obra que visamos a analisar aqui, 4'33, como o título indica, é composta por quatro minutos e trinta e três segundos. Essa obra foi apresentada pela primeira vez pelo pianista David Tudor, em 29 de agosto de 1952. A partitura da obra nos dá algumas informações sobre sua execução:

Imagem 6: partitura de 4'33



Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Partitura-da-Primeira-Versao-Publicada-de-433-de-John-Cage\\_fig1\\_318332975](https://www.researchgate.net/figure/Partitura-da-Primeira-Versao-Publicada-de-433-de-John-Cage_fig1_318332975)

A obra se divide em três movimentos. O primeiro, de trinta e três segundos. O segundo, de dois minutos e quarenta segundos, e o terceiro, de um minuto e vinte segundos. O que marca o início e o fim da apresentação são os movimentos do artista David Tudor. Ao abrir a tampa do piano, a apresentação se inicia, ao fechar, a apresentação se encerra. A única indicação dada pelo compositor é Tacet (silêncio), que indica que o instrumento não deve ser tocado. Embora 4'33

tenha sido composta para piano, a partitura indica que pode ser performado por qualquer instrumento ou conjunto de instrumentos. Os movimentos do artista que executa a obra configuram-se como o que nos referimos neste trabalho como enunciado.

No primeiro capítulo, mobilizamos os conceitos de enunciado em Foucault (2005) e em Bakhtin (2016), numa aproximação possível, para analisarmos os sentidos do silêncio em 4'33. Baseados nesse diálogo entre aspectos da teoria desses autores, chegamos ao seguinte conceito de discurso: “podemos dizer que, mediante aproximação entre as teorias foucaultiana e bakhtiniana, o enunciado é um acontecimento, é uma ocorrência, que só emerge com base em condições de possibilidades de existência, segundo regras de formação” (COSTA, 2022, p. 45). A partir dessa ideia de discurso, a que conclusão podemos chegar sobre os sentidos de 4'33?

A obra é constituída de silêncio. O músico que a performa não produz nenhum som intencional. Mas nessa situação, no ato da performance, existem sons não intencionais. John Cage (2019) relata sua experiência em uma câmara anecoica. O músico relata que, mesmo em um ambiente em que há o mais silêncio possível, é possível ouvir algum som:

Há muitos anos entrei em uma universidade de Harvard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro local, ele me explicou que o som agudo era meu sistema nervoso funcionando; e o grave, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música (CAGE, 2019, p.8).

O que a experiência de Cage revela, é que o silêncio total é impossível. Nessa perspectiva, 4'33 é constituído de algum tipo de som. Essa peça é composta de dois elementos: o silêncio (intencional), ou seja, o intérprete não produz nenhum som durante a execução da peça, e de sons não-intencionais, que são os sons produzidos pelo ambiente, como algum som produzido pelos ouvintes, a exemplo de tosse, riso, e talvez o protesto do público, “incapaz de curtir quatro minutos e alguns segundos de silêncio” (CAMPOS, 1986, p. 218).

Portanto, 4'33, como acontecimento, ato, ocorrência, se concretiza como um acontecimento único, irrepetível. Toda vez que essa obra for executada, vai ser uma experiência diferente. Isso se relaciona com o que Bakhtin (2012) define como ato em *Filosofia do ato responsável*. Bakhtin (2012) define ato como “um plano unitário singular”. A singularidade de 4'33, no momento de sua enunciação, associa de modo intrínseco vida e arte, de modo que a fronteira entre arte e vida são anuladas, ou superadas, como discutido no capítulo 2.

### 3.3.1 A Obra 4'33 como Ato Responsivo

Como discutido neste capítulo e no capítulo dois, através dos autores Sontag (2015) e Steiner (1998), a linguagem verbal entra em crise, e essa crise faz com que a arte siga em direção ao indeterminado, ao nada. Diante dessa crise, o artista, segundo Steiner (1998, p.70), tem duas opções:

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da sua crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou optar pela retórica suicida do silêncio.

As palavras de Steiner (1989) estão de acordo com as de Sontag (2015), que diz que com o desprestígio da linguagem verbal, o prestígio do silêncio aumenta. Podemos concluir, dessa maneira, que a superprodução semiótica, ou seja, a proliferação irrefreada de signos, junto ao desprestígio da linguagem verbal, gera as condições de possibilidade nas quais 4'33 emerge. Dessa maneira, respondemos à pergunta: por que o silêncio, e não outra forma de linguagem?

4'33 só é possível diante desse contexto de superprodução semiótica. Dessa forma, 4'33 se constitui como ato responsivo, como definido por Bakhtin (2016, p. 25):

É claro que nem sempre ocorre imediatamente a seguinte resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreensão ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode realizar-se imediatamente na ação (o cumprimento da ordem ou comando entendidos e aceitos para execução), **pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa...**, mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte.

O silêncio, em 4'33, se manifesta como uma resistência ao estado no qual a palavra se encontra sem credibilidade. Dessa maneira, o silêncio pôde emergir como enunciado na execução da obra cageana, pois as condições possibilitaram essa emergência. Essa ideia de resistência está presente nas palavras do próprio Cage (2010, p. 90):

na civilização atual, onde tudo está estandardizado, onde tudo se repete, a questão decisiva é olvidarmo-nos durante a passagem de um objeto para o seu duplicado. Se não tivéssemos essa capacidade de esquecer, se a arte atual não nos ajudasse a esquecer, estaríamos submersos, afogados nessa avalanche de objetos rigorosamente idênticos.

A arte, para Cage, é um meio de resistir ao estado da civilização. No cenário no qual tudo é idêntico, a obra que faz uma abertura ao indeterminado, ao silêncio, assume um caráter de resistência. Essa ideia está de acordo com Durão (2019), para quem a superprodução semiótica tem implicações estéticas. Uma dessas implicações é o que Durão (2019) classifica como indeterminação. Nessa modalidade estética, os sentidos são problematizados por meio de uma “abertura ao impensado em um ambiente delimitado” (DURÃO, 2019, p. 48).

Nessa perspectiva, a indeterminação se manifesta como o oposto da superprodução semiótica. Assim, podemos concluir que essa produção excessiva de signos cria as condições de existência de 4'33, e o silêncio em 4'33 se manifesta como um conjunto de enunciados que formam o discurso de uma resistência estética a esse fenômeno, que, segundo Durão (2019, p. 42) “ameaça submergir o mundo em pura indistinção”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos um caminho metodológico que nos levou a buscar resposta para a pergunta de pesquisa “quais condições possibilitaram a emergência do silêncio em 4’33 como enunciado? Para tanto, como primeiro passo, fizemos uma exposição das categorias analíticas que nos serviram como fundamento teórico desta análise. Mobilizamos Bakhtin (2016) e Foucault (2005) em pontos em que são possíveis propor um diálogo entre os autores. Através desse diálogo, chegamos à concepção de enunciado que norteou nosso trabalho: o enunciado é um acontecimento que emerge sob condições de possibilidade e segue regras de formação. Prosseguindo com a análise de 4’33, buscamos descrever a formação discursiva da obra, ou seja, averiguar em enunciados dispersos no campo da arte outros enunciados que mantêm relação com 4’33. Através de Steiner (1989) e Sontag (2015), concluímos que ocorre no século XX algumas rupturas no campo da arte. Nesse momento, ocorre o que Steiner designa “crise da palavra” e uma direção das artes em direção ao silêncio e ao indeterminado. Esse movimento em direção ao silêncio e ao indeterminado é designado por Sontag de “estética do silêncio”. Por fim, buscamos responder à pergunta : por que o silêncio emerge como enunciado, e não outra forma de linguagem? Para responder a essa pergunta, fizemos uma análise do fenômeno designado por Durão como “superprodução semiótica”. Esse fenômeno se refere a produção massiva de linguagens. Desde a revolução industrial o homem tem povoado cada vez mais o mundo com signos. Segundo Durão (2019), há uma saturação de linguagens, o mundo tem se tornado cada vez mais saturado de linguagens. Concluímos que 4’33 emerge enunciativamente devido a esse processo de produção de linguagens. Dessa forma, o 4’33 se constitui como ato responsivo à superprodução semiótica.

Ao analisar a estrutura de 4’33: duração, constituição de silêncio e sons não intencionais, ou seja, sons produzidos no ambiente como tosse, possíveis vaias ou qualquer outro som não intencional, observamos a abertura da obra para o acaso e seu caráter irrepetível, haja vista que sempre que a obra for executada haverá alterações. Dessa forma, conclui-se que 4’33 tem um caráter de resistência à sociedade na qual a língua se encontra em descrédito e as coisas parecem sempre as mesmas, sempre repetíveis

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Os Gêneros do Discurso** – São Paulo: Editora 34, 2016.

BENJAMIM, Walter. **Estética e Sociologia da arte**. – Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CAGE, John. **MUSICAGE – palavras**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2015

\_\_\_\_\_. **Silêncio/John Cage**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. – São Carlos: EdUFSCar, 2022.

DANTO, Arthur. **Ensaio sobre o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Abuso da Beleza**. São Paulo: Martins Fontes, 2015

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Do texto à obra e outros ensaios**. 2019 1. ed. - Curitiba: Appris, 2019

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida**. Petrópolis, RJ: Voces, 2022.

Paulo: Paulus, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. 4a. ed. São Paulo: Experimento, 1992.

SILVA, Lilian Campesato Custódio da. **Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música**. 2012. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem- São Paulo: Editora 34, 2021.