

**Mikhail Bakhtin e John Cage: ato e atividade sonora em 4' 33''**  
– algumas aproximações teóricas

**Ricardo Mendonça Petracca<sup>1</sup>**  
UNIRIO/DOCTORADO/PPGM  
SIMPOM: *Composição*  
ricardo.petracca@gmail.com

**Resumo:** Talvez Mikhail Bakhtin (1895-1975) e John Cage (1912-1992) nunca tenham se encontrado em vida. Porém, ao caminhar na direção da indeterminação e do acaso em música, o compositor se aproxima de muitos aspectos abordados por Bakhtin em seus escritos. De um lado, Cage confere importância composicional e conceitual ao momento da execução da obra ao constituí-la de sons não previstos pelo compositor. Com base na filosofia zen, propõe o abandono do desejo de controle da música e sugere uma nova atitude ao escutar música. Ao refletir sobre sons voluntários e involuntários e inserir o acaso em suas obras, considera a atividade dos sons, da forma como estes se apresentam em determinado momento, entendendo que, desta maneira, a dicotomia entre arte e vida desaparece. Bakhtin, por sua vez, constata as características de um evento em um ato único, singular e irrepetível e que pode ser apreendido por meio de uma arquitetônica que descreve os elementos que o constitui. Assim, utilizando-se de um plano único de análise (o ato) o filósofo pretende eliminar a separação entre o mundo da cultura e a vivência. Neste sentido, ao associar a arte e vida, entende a obra de arte como conteúdo de uma atividade estética realizado em um determinado material sem deixar de considerar o aspecto contingencial e o caráter de evento presentes no ato estético. Neste trabalho, verifico a proximidade entre o acaso na música de John Cage e o pensamento de Bakhtin, considerando a obra 4'33'' de Cage.

**Palavras-chave:** John Cage; Mikhail Bakhtin; estética; acaso; atividade estética.

**Mikhail Bakhtin and John Cage: Act and Sound Activity in 4' 33'' – Some Theoretical Approaches**

**Abstract:** Perhaps Mikhail Bakhtin (1895-1975) and John Cage (1912-1992) have never met in life. However, the move toward indeterminacy and chance in music, the composer approaches many aspects discussed by Bakhtin in his writings. On one hand, Cage gives compositional and conceptual importance to the moment of execution of the work to the constitute it with sounds not provided for by composer. Based on Zen philosophy, proposes abandoning the desire to control the music, suggests an expansion of musical listening and a new attitude to listen to music. Reflecting on voluntary and involuntary sounds and insert the chance in his works, considers the activity of sounds the way they present at any given time, because it believes that in this way, the dichotomy between art and life disappears. Bakhtin, in

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Paulo Pinheiro (UNIRIO). Agência de fomento: CAPES.

turn, finds the characteristics of an event in a single, unique and unrepeatable act that can be obtained by means of an architectonic that describes the elements that constitute it. Thus, using a single plan of analysis (the act) the philosopher intends to bridge the gap between the world of culture and experience. In this sense, by linking art and life, understands the work of art as an content of aesthetic activity performed in a given material, but while considering the contingencial appearance and character of event presents in the aesthetic act. In this work, check the proximity between chance in the music of John Cage and the thought of Bakhtin, considering Cage's work (4'33'').

**Keywords:** John Cage; Mikhail Bakhtin; aesthetic; chance; aesthetic activity.

## Introdução

Pensador russo, cuja obra tem sido constantemente revisitada, Mikhail Bakhtin (1895-1975), comumente é lembrado pelos seus ensaios sobre a teoria do romance, porém, seu legado tem influenciado pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Atualmente, as reflexões de Bakhtin são consideradas não somente nos estudos linguísticos e literários em geral, mas também de forma transdisciplinar em áreas como educação, psicologia, antropologia e história. Em musicologia, há diferentes pesquisas que consideram o pensamento do filósofo russo e que podem ser verificadas, por exemplo, nos trabalhos de Deise Montardo (2009), sobre a música Guarani; Acácio Piedade (1997), sobre a música dos Ye'pa-Masâ; Carla Seibert (2010), sobre *performance* e interação; Roseane Yampolschi (1997), sobre dialogismo e composição – além dos estudos que envolvem intertextualidade em música, como aqueles constantes na obra *Intertextuality in western art music*, de Michael Klein (2005) e no artigo *Intertextualidade na música pós-moderna*, de Rodolfo Coelho de Souza (2009).

Com relação ao trabalho do filósofo russo, em *Para uma filosofia do ato responsável*, manuscrito da década de 1920, Mikhail Bakhtin constata a necessidade de se estabelecer uma filosofia que não ratifique uma abordagem exclusivamente teórica da vida e nem do indivíduo. Porém, ao associar a arte<sup>2</sup> à experiência vivida<sup>3</sup>, Bakhtin entende que é imprescindível considerar o aspecto contingencial e o caráter de evento que caracterizam o existir<sup>4</sup>. Nesta obra, utiliza o termo “vida-como-ato”, entendendo a vida como composta

<sup>2</sup> Aqui, Bakhtin entende que ciência, arte, história etc., são domínios da cultura. Para o filósofo, “esses domínios objetivos, fora do ato que os envolve, não são, em si, reais” (BAKHTIN, 2010, p. 43), pois, estes domínios objetivos, quando considerados de forma exclusiva, contém somente o aspecto abstrato do sentido referente “à unidade teórica do domínio teórico correspondente” (ibid., p. 44), sendo que “o aspecto histórico-individual – o autor, o tempo, as circunstâncias e a unidade moral de sua vida” – lhe é totalmente indiferente (ibid., p. 43).

<sup>3</sup> “Vivência” aqui entendida é como o *Erlebnis* de Edmund Husserl (BAKHTIN, 2010, p. 43). Segundo ABBAGNANO (2007, p. 397), este termo alemão pode ser traduzido por “experiência viva”, “vivência” ou “experiência vivida” e designa toda atitude ou expressão da consciência.

<sup>4</sup> Bakhtin utiliza o termo russo *Bytie* que significa “existir”, mas também “ser” (BAKHTIN, 2010, p. 41). Em outras traduções de *Para uma filosofia do ato responsável* aparece também “existência” (ibid.). Associado ao

por atos que possuem o caráter de evento e que compõem o grande ato de viver, o grande evento da vida. Vê o ato<sup>5</sup> como aquele capaz de conter, em um plano único, o aspecto cognitivo e valorativo que envolve a ação humana perante a realidade que se apresenta ao indivíduo na forma de um evento<sup>6</sup>. Vale destacar que, para o filósofo, a experiência de viver é orientada por valores que condicionam o comportamento e as ações em sociedade – o que implica em um posicionamento constante do homem frente a valores morais, éticos, espirituais e também estéticos. Com isso, Bakhtin opõe sua visão da realidade (que se apresenta ao indivíduo na forma de um evento) à atividade estética, identificando no ato o *locus* de integração entre estes dois aspectos:

Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir [...] O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir [...] Somente assim se pode superar a pernicioso separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida. (BAKHTIN, 2010, p. 43-44).

Na década seguinte à produção dos primeiros escritos de Bakhtin sobre filosofia do ato e estética, o compositor norte-americano John Cage (1912-1992), em meio a uma palestra proferida em Seattle em 1937, sugeriu um novo entendimento para o termo música: “Se esta palavra ‘música’ é sagrada e restrita para instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som” (CAGE, 2012, p. 3). Obviamente, esta ação organizativa pressupõe um agente *organizador* que responda pelo *ato de organizar os sons* em uma obra musical – papel este atribuído ao compositor que Cage iria

---

termo “existir” o filósofo russo utiliza também o termo *sobytye* como “evento” e *sobytnost*, como “caráter de evento” ou “eventicidade” (id.). Para ABBAGNANO (2007, p. 456) pode-se compreender “evento” como “tudo o que acontece em certo lugar em um determinado momento” – o que ratifica as implicações contingenciais associadas ao “existir-evento” ou “existir como evento” utilizado por Bakhtin. Ao entender o existir como evento, Bakhtin concebe a vida como constituída de vários momentos deste existir-evento real – momentos estes que constituem o grande evento da vida.

<sup>5</sup> Sobre o termo *postupok* utilizado por Bakhtin, segundo Augusto Ponzio, organizador da edição brasileira de *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2010): “*postupok*, ato, contém a raiz *stup* que significa *passo*, ato como um passo, como iniciativa, movimento, ação arriscada, tomada de posição [...]. *Postupok* é um ato, de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever responder, responsabilmente, a partir do lugar que ocupa, sem alibi e sem exceção” (PONZIO in BAKHTIN, 2010, p. 9-10).

<sup>6</sup> É importante entender que Bakhtin se refere a “um ser humano que é singular, precisamente determinado e em condições determinadas” (BAKHTIN, 2010, p. 44), que é insubstituível na sua responsabilidade perante o acontecimento de sua existência (perante o seu “existir-evento” ou “existir como evento”). Uma existência humana que é singular, porém aberta às relações do sujeito consigo mesmo e com os outros (relação de alteridade). Como está associada à ideia de evento (o que implica em considerações contingenciais associadas ao espaço e ao tempo), ela é única, portanto, não pode ser repetida. Em nota (ibid., p. 42), encontramos o termo em russo utilizado por Bakhtin *edinstvenniji*, entendido como “singular, único, irrepitível, excepcional, incomparável, *sui generis*”.

rever posteriormente em suas obras. Porém, ao refletir sobre esta questão, chegou ao limite deste pensamento abrindo quase que completamente a música ao acaso – como em *4'33''* (1952), onde os sons que a constitui são ambientais ou eventualmente produzidos pelo público. Além disso, e influenciado pela filosofia oriental, utilizou o *I-Ching* como uma técnica de tomada de decisões em obras como *Imaginary Landscapes No. 4* (1951) e *William Mix* (1952). É interessante notar que, ao se aproximar da atividade sonora sem intencionar seu controle, Cage considera tanto o aspecto contingencial como o caráter eventual que a inserção do acaso em música possibilita – o que o aproxima do pensamento de Bakhtin.

## 2. Ato, Atividade Sonora e *4'33''*

*4'33''* (título que se refere à duração total da obra) possui três movimentos, onde a única indicação dada pelo compositor é *tacet* – o que significa que o instrumento não deve ser tocado. Sua estreia foi realizada com um solista ao piano, mas esta peça pode ser executada com outros instrumentos ou com qualquer combinação de instrumentos.

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER \*

JOHN CAGE



Figura 1: Partitura de *4'33''*, de John Cage.

É importante considerar que, para Cage, tradicionalmente, as indicações de pausas e silêncios anotadas na partitura e que implicam em ausência de sons é algo irreal. Antes de compor *4'33"*, Cage entrou em uma câmara acusticamente isolada para constatar cientificamente que, mesmo nestas condições, ouvia o som do funcionamento do seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea produzidos involuntariamente. Com isso, concluiu que há sons independentemente da nossa vontade – o que o levou a diferenciar em música os sons voluntários (aqueles previstos pelo autor da obra) dos involuntários (aqueles não previstos e “normalmente chamados silêncios”) (CAGE, 2012, p. 14, grifo meu).

Assim, se *4'33"* contempla somente o silêncio, entendido como ausência de sons – pois, seja qual for o instrumento ou conjunto de instrumentos em questão, estes não devem ser tocados –, então não há sons nesta obra. Mas se esta é também constituída de sons que independem da vontade do compositor, há que se considerar também aqueles percebidos no ambiente. Com isso, Cage pretende “deixar os sons serem eles mesmos num espaço de tempo” (CAGE *apud* GRIFFITHS, 1998, p. 120). Porém, é importante lembrar que nem todo som involuntário pode ser entendido como silêncio. Som e silêncio são conceitos diferentes. O que ocorre segundo Cage é que, *de fato*, o som também está contido no silêncio – e *4'33"* parece ratificar esta ideia. Conforme declaração do próprio compositor: “a música que prefiro à minha própria e à de qualquer outro, é a que ouvimos quando nos mantemos em absoluto silêncio” (ibidem, p. 164). Assim sendo, poder-se-ia dizer que *4'33"* contém uma atividade sonora que o silêncio comporta em cada instante do período de tempo definido pelo compositor e que é percebida em um determinado ambiente. Porém, esta atividade sonora que o constitui é contingencial – aspecto que se aproxima da “singularidade irrepitível da vida que se vive” de Bakhtin (BAKHTIN, 2010, p. 43). Portanto, o seu conteúdo-sentido<sup>7</sup> será sempre diferente a cada apresentação, pois estará atrelado a um momento único. Aqui, o som que teoricamente provocaria a extinção ou anulação do silêncio é exatamente o que lhe dá um significado contextual. Além disso, ao se considerar os sons integrantes de *4'33"*, é possível compreender a opção de Cage pelo caminho dos sons “não intencionados”:

Não é necessário se preocupar com o futuro da música. Mas esta segurança só se alcança se, na bifurcação do caminho, quando nos damos conta de que os sons se produzem queiramos ou não, seguimos na direção dos não intencionados [...] Esta viagem psicológica leva ao mundo da natureza, onde, gradual ou repentinamente, vemos que humanidade e natureza estão juntas neste mundo, não separadas; que não se perdeu nada quando se renunciou a tudo. De fato se ganhou tudo. Em termos musicais, qualquer som pode ser produzido em qualquer combinação e em qualquer continuidade. (CAGE, 2012, p. 8).

<sup>7</sup> Bakhtin utiliza o termo “conteúdo-sentido”, onde “sentido” indica um significado contextual (cf. BAKHTIN, 2010, p. 42).

Para o filósofo russo, o ato considerado na sua totalidade contempla dois aspectos: um objetivo (teórico) e outro singular e irrepetível que é característico da vida que se vive e que nos é apresentada na forma de um evento. Portanto, com base em Bakhtin e no que tange à atividade sonora, se *4'33''* participa de um ato da atividade estética considerado em sua totalidade, é razoável pensar que esta obra contempla um aspecto objetivo, registrado na partitura, mas também um momento único e singular que caracteriza o evento.

No entanto, quando Cage propõe criar obras “livres do gosto e da memória individuais em suas sequências de acontecimentos” (CAGE *apud* GRIFFITHS, 1998, p. 120), faz com que o acaso se configure como algo determinante na composição<sup>8</sup>. Aqui, pois, pode-se considerar o acaso como organizador<sup>9</sup> e que, sob o aspecto de seus elementos de constituição (no caso, os sons), possui caráter constitutivo diverso e heterogêneo. Neste sentido, obviamente, a atividade sonora casual considerada no seu todo também pode ser um elemento utilizado pelo compositor no momento da elaboração da composição. Com isso, é possível conceber uma música que compartilhe momentos de atividade sonora casual com outros, criados, organizados e considerados previamente pelo compositor.

Porém, em *4'33''*, “a música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da plateia vira ruído” (WISNIK, 1989, p. 46). Nesta obra, o ato criativo é considerado na sua totalidade e em seu existir como evento, onde o silêncio contém em si uma relação de sentido (dependente e complementar) entre aquele registrado na partitura como resultante do ato de não tocar o instrumento (*tacet*) – e, portanto, de não produzir sons – e aquele que o torna único, pois contempla os sons do ambiente em um determinado momento. Assim, e considerando somente a relação som/silêncio em *4'33''*, pode-se dizer que é a atividade sonora casual (sons não intencionados) que torna o silêncio significativo nesta obra – o que remete à experiência do compositor na câmara acusticamente isolada.

Cage, ao entender que tradicionalmente “a música é uma simplificação excessiva” (CAGE, 2012, p. 149) – razão pela qual obriga-nos a ser auditivamente seletivos na percepção dos sons de uma obra – amplia o conceito de escuta musical ao mesmo tempo em que vincula

---

<sup>8</sup> Segundo BUNGE (2006, p. 18) os conceitos atribuídos ao termo “acaso” podem ser agrupados em dois: o epistemológico e o ontológico. No epistemológico o conceito de acaso é subjetivo e está associado àquilo que é “imprevisível, não antecipado ou incerto”. Sob o viés ontológico este conceito tem um caráter objetivo e pode ser entendido como um “evento casual”, portanto, um evento que “pertence a uma sequência randômica (aleatória)”, caracterizado por *um tipo de determinação* que independe do sujeito cognoscente. Considero neste trabalho os dois aspectos, o epistemológico e o ontológico. Esta abordagem do termo acaso que abrange tanto o aspecto epistemológico como o ontológico parece estar em consonância com Bakhtin – entendendo ambos aspectos como integrantes do ato, se considerado na sua totalidade.

<sup>9</sup> Segundo José Renato Salatiel (cf. SALATIEL, 2005), o conceito de acaso entendido como aquele que possui função original e constitutiva pode ser verificado nos trabalhos de Charles Peirce (1839-1914). O autor lembra ainda que este conceito de organização associada ao acaso passou a ser empregado nas ciências a partir do século XX.

o momento compositivo da obra ao momento único de sua realização. Assim, o compositor norte-americano não separa *sentido* de *contexto*. Com isso, a unidade da obra está intrinsecamente relacionada ao conteúdo da atividade sonora associado ao contexto onde ela ocorre e, portanto, ao seu momento de existir-evento singular – como diria Bakhtin. O filósofo, no entanto, ao considerar o ato como unidade fundamental da existência humana e, por meio dele, propor uma integração entre a arte e a singularidade irrepetível da vida num existir-evento, possibilita pensar, por este viés, a composição que considera o acaso em sua elaboração. É importante notar que aqui a ideia de Bakhtin não é abordar de maneira relativista o ato, mas sim considerá-lo em sua totalidade – como em Cage, que ao propor a ampliação da escuta musical, ampliou também os requisitos perceptivos no momento da apreciação da obra, requerendo uma audição “inclusiva” e não aquela seletiva, relacionada somente aos sons previstos pelo compositor e que devem ser produzidos pelo intérprete.

Por outro lado, Bakhtin concebe a unidade e a unicidade do mundo da visão estética por meio de uma construção e organização dada pela arquitetônica de um ato, fundado sobre um plano avaliativo e espaço-temporal dado por um sujeito singular a partir de seu local, que é único em relação à obra. A compreensão desta arquitetônica pode auxiliar no entendimento acerca de diferentes questões relacionadas à composição de obras que contemplem o acaso em sua elaboração.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. 2ª. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BUNGE, Mario. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- CAGE, John. *Silêncio*. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na música pós-moderna. In: SEKEF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson. (Orgs.). *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 53-73.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in western art music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraka: música dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PIEDADE, Acacio Tadeu. *Música Ye'pá-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, 1997. 217f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

SALATIEL, José Renato. Filosofia do acaso organizador em Peirce. *Cognitio-estudos: Revista Eletrônica de Filosofia*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 2, n. 1, p. 35-43, 2005. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos-graduacao/mestrado-e-doutorado/filosofia>>. Acesso em: 30/06/2014.

SEIBERT, Carla Jean. *A performance musical como interação: dialogismo, significados e sucesso*. Belo Horizonte, 2010. 110f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YAMPOLSCHI, Roseane. *Standing and conflating: a dialogic model for interdisciplinarity in composition*. Urbana-Champaign, 1997. 114f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.