

O silêncio sob a ótica de Marshall McLuhan

RESUMO

Guilherme Stromberg Guinski
gsguinski@gmail.com
Universidade Federal do Paraná (UFPR),
Curitiba, Paraná, Brasil.

Neste artigo nos valem das principais teorias de Marshall McLuhan para o estudo do silêncio, em especial, o silêncio da peça *4'33''*, de John Cage. Mais do que um teórico dos meios de comunicação de massa, vemos o escopo teórico de McLuhan como uma teoria da experiência mediada e, portanto, passível de aplicação nos mais diversos temas. O silêncio também é tratado de maneira diferenciada, não como ausência ou negação do som, mas de maneira positiva, como outro em relação a este. Assim, buscamos refletir sobre os conceitos de espaço acústico e visual, meios quentes e meios frios, conteúdo e “conteúdo”, o meio como mensagem e aldeia global e suas conexões à era mecânica e elétrica, bem como de que maneira podemos realizar uma leitura do silêncio a partir de tais conceitos. Dentro desta discussão, também buscamos explicar da maneira mais simples possível o escopo teórico de McLuhan, uma vez que equívocos são bastante comuns em grande parte da literatura crítica sobre o autor canadense.

PALAVRAS-CHAVE: Marshall McLuhan. Silêncio. John Cage.

INTRODUÇÃO

Geralmente associado às teorias de recepção e da comunicação, Marshall McLuhan é bastante incompreendido no Brasil, especialmente devido ao livro *As Ideias de Marshall McLuhan*, de Johnathan Miller (1971), o qual foi a base do ensino sobre o autor por muitas décadas e apresenta as ideias de McLuhan de maneira bastante equivocada. Contudo, com o revival McLuhaniano liderado pelo McLuhan Institute e pelo Centre for Culture and Technology, da Universidade de Toronto, suas teorias voltam a ser tomadas a sério.

Antes de tudo, não nos limitamos a ver McLuhan somente pela ótica da comunicação, mas consideramos seu escopo teórico de maneira mais ampla, como uma teoria da experiência mediada. Tal mediação é realizada pela própria definição de McLuhan sobre as tecnologias: qualquer criação humana, seja esta a roda, o computador, o alfabeto fonético ou um método filosófico. Assim, pela ótica McLuhaniana dos meios quentes e frios, espaço visual e acústico e aldeia global, conseguimos ter um panorama diferenciado não somente da linguagem, mas também do silêncio. E não apenas um silêncio funcional e estrutural subordinado à linguagem, ou um silêncio negativo como ausência de som, mas um silêncio maior, que encobre e é outro em relação ao som.

Assim, neste artigo, especificamente, verificamos o silêncio do compositor norte-americano John Cage com o microscópio de McLuhan. Amigos de longa data, existe uma forte conexão entre McLuhan e Cage. Em primeiro lugar, temos a página dedicada a Cage em *O Meio é a Mensagem*; em seguida, em uma carta de 1965 escrita para o compositor, McLuhan (*apud* CAGE, 2016, p. 335) comenta que a sua conceitualização de espaço corresponde ao que Cage chama de silêncio. Também destacamos que para o teórico canadense, o artista é como uma antena das mudanças que estão ocorrendo ou prestes a ocorrer na sociedade (MCLUHAN, 2005, p.80), de maneira que Cage se adianta ao que McLuhan iria esclarecer alguns anos mais tarde. Na mesma direção, o livro *A Year From Monday*, de Cage (2010), publicado originalmente em 1963, é recheado de referências a McLuhan, em especial no texto *Seriously Comma*. Igualmente, em *Cartas Seleccionadas* (2016), Cage não cansa de mencionar e, principalmente, sugerir os textos de McLuhan em suas correspondências entre as mais diversas personalidades. Ao mesmo tempo, também encontramos as mais diversas declarações e entrevistas do compositor, compiladas e editadas por Richard Kostelanetz, nas quais McLuhan também é um tema recorrente. Destacamos, por exemplo, uma resposta dada por Cage a Niksa Gligo, em 1973, na qual o compositor declara sua admiração pelo teórico canadense, ao dizer ter

grande devoção a ele [McLuhan]. Ele examinou muitos aspectos da vida do século XX e chegou a conclusões que corroboram com as visões de poetas, pintores e músicos na sociedade, coisas tênues que fizemos, que realmente atuamos sobre, mas que geralmente não percebemos em palavras. Já ele tornou tudo isso bem claro. Sua mente se move de uma maneira extraordinária. Eu penso que às vezes ele se detém em pontos que não são imediatamente percebidos como úteis. Outras vezes, eles coincidem com as percepções dos artistas. (CAGE *apud* KOSTELANETZ, 2005, p. 55)¹

Podemos perceber nesta relação que Cage não apenas indica McLuhan aos seus pares, mas o amplifica. Ele reconhece o futuro McLuhan na visão sobre as peças musicais de seu passado em um processo trans-histórico². Assim, nesta ressonância entre os autores, verificamos que a obra silenciosa *4'33''* de John Cage se mostra como o melhor exemplo para uma leitura McLuhaniana do silêncio.

Como um tripé muitas vezes criticado e até hoje incompreendido do pensamento e da arte da metade do século XX, Marshall McLuhan, John Cage e o silêncio se apresentam com um ponto de interseção marcado pela atenção ativa, educação e reordenamento dos modos de percepção em um mundo cada vez mais repleto de distrações e unificados por uma questão em comum: o que não percebemos hoje? Como antenas de seu tempo, Cage e McLuhan amplificaram as mudanças que tomavam forma durante as décadas de 1950 e 60. Tais mudanças não terminaram de ocorrer e se encontram hoje em um estado avançado. As rupturas causadas por essas mudanças ainda ressoam nesta primeira metade do século XXI como, por exemplo, a portabilidade do livro, atualmente apresentada de maneira amplificada e agregada a outras tecnologias, todas unificadas na figura do smartphone. Tais aspectos, entre outros, propiciam novos caminhos de reflexão e compreensão que podem contribuir para a ampliação do campo de estudos do silêncio.

AS BASES DE MCLUHAN

Marshall Herbert McLuhan é o tipo de autor que exige um esforço de seus leitores e uma abertura para que se deixem ser seduzidos por suas ideias. Sua leitura também se complica, pois, por vezes, o autor toma o geral pelo particular — e vice-versa —, em outras situações, confunde correlação e causalidade, e exige uma abertura do leitor para sua escrita irônica e metalinguística ao mesmo tempo que uma leitura crítica e atenta se torna a única possível. Deixá-lo de lado significa admitir sermos derrotados não apenas por McLuhan mas pelos próprios meios de comunicação de massa, pois, como nos lembra Steiner,

Os escritos de Marshall McLuhan são tão repletos de novidade, forças de sugestão, vulgaridade mental e pura despreocupação, de maneira que se é rapidamente tentado a colocá-los de lado. [...] A crise de relacionamento entre a erudição tradicional e as mendacidades hipnóticas dos meios de comunicação de massa é exatamente a mesma com a qual o próprio McLuhan aplica sua atenção retórica e confusa, porém frequentemente penetrante. [...] Ele coloca a seus leitores um problema eterno e irritante: o problema de continuar lendo-o. Mas este é o seu golpe de mestre: ao fazer de seus maneirismos uma representação próxima das anomalias que ele observa no ato da leitura, na essência da natureza da comunicação humana, McLuhan nos atrai para o seu argumento. Colocá-lo de lado é deixar que seu argumento passe inquestionável. (STEINER, 1998, p. 251)³

Resumidamente, podemos perceber alguns aspectos centrais no escopo teórico de McLuhan: tecnologias como extensões do ser humano, o meio como massagem, espaço visual e acústico e aldeia global. O primeiro se refere à ampliação da ideia de meio como apenas um mediador entre emissor e receptor para a ideia de extensão dos nossos corpos, seja a roupa como extensão da pele, a roda como amplificação das pernas ou os meios eletrônicos como extensão do sistema nervoso. Já o meio como massagem trata das mudanças culturais, comportamentais, sociais, políticas etc. causadas pela criação de novos meios ou tecnologias e como estes alteram nossa percepção, sendo as tecnologias os conteúdos de si mesmas e não a mensagem que comunicam. Os espaços visual e acústico (Tabela 1) diferem entre a percepção isolada, linear, especializada e fragmentada (visual) e a percepção descentralizada, não linear, envolvente e simultânea (acústico). Nesta relação entre extensão, alterações do comportamento humano e simultaneidade típica das tecnologias eletrônicas, o autor irá afirmar que vivemos em uma aldeia global, uma vez que por

meio das novas tecnologias estendemos nossa percepção e emoção a todos os lugares do mundo. Por exemplo, com a internet estamos todos no Apple Park assistindo ao lançamento do novo iPhone, lutando na Ucrânia ou assistindo um jogo da NBA em Chicago. Da mesma maneira, a vida privada se reverte e a compartilhamos e discutimos com o resto do mundo como se o espaço global se contraísse e estivéssemos todos na mesma sala.

Nesse processo de extensão e coletivização da consciência temos acesso às mais plurais fontes de informação e formas de discurso que ampliam nossas referências gerando as crises de identidade e de identificação discutidas pela revisão crítica da atualidade. Assim, por meio das principais ideias e teorias de McLuhan, podemos perceber, de maneira geral, que seu escopo teórico ultrapassa o campo das teorias da comunicação e se unificam como uma teoria da experiência mediada nos mais diferentes contextos, ambientes e níveis de complexidade, se consolidando como uma fonte bastante rica para o estudo do silêncio.

Segundo McLuhan, a criação do alfabeto fonético pelos gregos na Antiguidade é a tecnologia que causa a cisão da organização tribal do ser humano pré-letrado e o insere na civilização. Para ele, o ser humano pré-letrado é constituído de um alto envolvimento em sua comunidade — onde não há empregos, mas papéis a serem desempenhados — e vive em um espaço acústico descentralizado (Tabela 1), ou seja, em “um campo total de relações simultâneas” (MCLUHAN, 1972, pp. 56-57), questão que, como veremos, está diretamente ligada ao silêncio.

Com a criação do alfabeto fonético, o sentido da visão é separado de sua inter-relação com os outros sentidos e passa a ter primazia sobre estes. O ser humano, então, passa a viver no espaço visual. Tal transição, segundo McLuhan, irá culminar na criação da prensa Gutenberg, nas linhas de montagem e nos nacionalismos. Não podemos nos equivocar em deduzir que o espaço acústico e o visual se referem necessariamente à audição e à visão, mas à interação entre os sentidos ou ao destacamento e primazia de um sentido em relação aos outros. Para o autor (MCLUHAN 1972, p. 52), o alfabeto fonético é uma tecnologia como qualquer criação humana no sentido que estende ou exterioriza uma parte do corpo humano, neste caso, a fala. A criação do alfabeto fonético, para McLuhan, marcou o início de mudanças estruturais profundas, uma vez que não se tratava apenas de uma extensão do braço como a espada, ou uma amplificação do caminhar como a roda, mas

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

Segundo McLuhan (1972, p. 63), as línguas, em sua expressão oral, constituíam o prolongamento, exteriorização ou expressão de todos os sentidos simultaneamente, uma vez que a fala envolve não apenas o som da palavra falada, mas também gestos, expressões faciais e, muitas vezes, cheiros e toques. Desta maneira, a redução da língua a um código visual abstrato representou um impacto tanto na pronúncia e sintaxe da palavra quanto em seus modos de enunciação e interação social da mesma maneira que a música passou por normatizações com o desenvolvimento da escrita musical.

Se, por um lado, o alfabeto fonético iniciou o processo civilizatório ou destribilizante do ser humano ocidental, por outro, este nunca chegou a possuir o poder da cultura impressa. Isto é, a mecanização da escrita eleva a cultura alfabética ao seu extremo, pois, como explica o autor,

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

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

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

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

Tabela 1 - Diferenças entre espaço acústico e visual

McLuhan destaca que, apesar de sua precariedade inicial, é justamente a linearidade e homogeneidade da página impressa que irá permanecer e se espalhar às mais diferentes áreas. Ou seja, é a repetição que dará à ciência da renascença seu caráter inovador; a homogeneidade que produzirá não apenas as línguas vernáculas como mercados unificados; a linearidade e especialização (fragmentação) que resultarão na divisão do trabalho e na linha de montagem; é a produção em massa que tornará o escritor uma celebridade pública e fará a palavra ressoar no silêncio do espaço privado. Como explica McLuhan,

[...] a mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos. Quer dizer, era a primeira representação do movimento como uma sucessão em série de instantâneos, ou de imagens estáticas. A tipografia tem muita semelhança com o cinema. Com efeito, a leitura da palavra impressa coloca o leitor no papel do projetor cinematográfico. O leitor faz desfilarem a série de letras impressas à sua frente numa velocidade que lhe permite apreender os movimentos do pensamento da mente do autor. Quer dizer, o leitor da palavra impressa está, em relação ao autor, em posição completamente diferente do leitor de manuscritos. A palavra impressa gradativamente esvaziou de seu sentido a leitura em voz alta e acelerou o ato de ler até o ponto em

que o leitor pôde sentir-se ‘nas mãos de’ seu autor. [...] Do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, também foi o primeiro ‘bem’ ou ‘artigo de comércio’ a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico. Esse caráter não se encontra no manuscrito. (MCLUHAN, 1972, pp. 176-177)

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

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

[...] foi com a forma impressa que a Europa experimentou sua primeira fase de consumo, porque a palavra impressa não só é ela própria meio de consumo e artigo de comércio, como também ensinou aos homens como organizarem tôdas as outras atividades numa base linear sistemática. Mostrou-lhes como criar mercados e exércitos nacionais. O meio de comunicação quente da palavra impressa os capacitou pela primeira vez a *ver* suas línguas vernáculas e a visualizar o poder e a unidade da nação condicionados aos limites da língua vernácula: ‘Nós que falamos a língua que Shakespeare falava temos que ser livres ou morrer.’ O individualismo era inseparável desse nacionalismo nascido da homogeneidade da língua falada, fosse inglês ou francês. (MCLUHAN, 1972, p. 194)

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

Já em relação aos meios quentes e frios (Tabela 2), podemos destacar que os meios quentes são aqueles que podem ser conectados de alguma maneira à era mecânica, pois apresentam mais fortemente os atributos de isolamento e especialização dos sentidos. Por exemplo, segundo McLuhan (1964, p. 321), “o filme, seja em forma de rolo, seja em forma de roteiro ou script, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro”. Já os meios frios podem ser mais facilmente relacionados às características da Aldeia Global e do espaço acústico. Isto é, enquanto “o espectador de cinema senta-se em solidão psicológica como o leitor de livros. Isto não aconteceria com o leitor de manuscritos, nem acontece com o telespectador. [...] A imagem em mosaico da TV solicita complementação social e diálogo”. (MCLUHAN, 1964, p. 328)

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

Tabela 2 - Diferenças entre meios quentes e frios

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

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

Dentro deste esquema, McLuhan ainda irá diferenciar “conteúdo”, entre aspas, de conteúdo, sem aspas. O primeiro é o mais simples, e na superfície se refere ao senso comum, como aquilo que está sendo dito por determinado meio. Com um olhar mais atento, McLuhan percebe que o “conteúdo” de um meio é sempre outro meio, e que este serve apenas para desviar nossa atenção⁴, pois

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

Quanto ao segundo, sem aspas, McLuhan oferece diferentes definições em momentos diversos. Em primeira instância, o conteúdo se refere às mudanças estruturais causadas pela introdução de determinado meio ou tecnologia, criando novos ambientes e novas relações entre os sentidos. O autor explica que “um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais,

modificando-os por inteiro” (MCLUHAN, 2005, p. 129). Isto é, a verdadeira mensagem de um meio não é o que esse meio diz, mas o que ele faz. Tal noção está diretamente ligada à peça silenciosa 4’33’’, na qual John Cage subverte o ambiente da música de concerto ao abrir as portas do teatro evidenciando seu aspecto processual e não como um invólucro hermeticamente fechado.

Além das mudanças causadas em nós por um meio, também somos distraídos pelo que está sendo dito por um meio e nos tornamos alheios aos seus efeitos. Mais ainda, para McLuhan, os meios eletrônicos ao estarem ligados ao espaço acústico, exercem uma força diferenciada. Isso o leva a reformular seu aforismo, e afirmar que “o meio é a massagem, não a mensagem; o meio realmente trabalha sobre nós, realmente se apodera da população e a massageia ferozmente” (MCLUHAN, 2005, pp. 113-114). Assim, os meios eletrônicos, ao contrário de nos isolar, criaram uma sensação de envolvimento, na visão de McLuhan, devido às características áudio-táteis dos meios frios (Tabela 2).

Já nas primeiras páginas de *O Meio é a Massagem*, o autor declara que “A tecnologia do alfabeto e da imprensa fomentou e estimulou um processo de fragmentação, um processo de especialização e desarticulação. A tecnologia eletrônica fomenta e estimula a unificação e o envolvimento” (MCLUHAN, 2018, p. 8). E comenta mais adiante como esse envolvimento dos meios eletrônicos nos inseriu novamente em uma Aldeia Global, uma vez que

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

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

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

Também é interessante notar que apenas oito páginas após esta citação, as quais se estendem no tema do espaço acústico, temos uma página inteira dedicada a John Cage, único músico, ou artista de modo geral (exceto James Joyce), a receber a atenção prolongada por McLuhan.

Na transição da era mecânica para a elétrica, dois pontos iniciais chamam a atenção. Primeiramente, é a velocidade das ocorrências. Para McLuhan (1964, p. 18), enquanto, por um lado, na era mecânica o tempo era desacelerado e os eventos

retardados, por outro, na era elétrica, ação e reação acontecem de maneira quase simultânea. Em segundo lugar, a nova era elétrica deixa de ser predominantemente visual e passa a demonstrar características mais relacionadas ao espaço auditivo.

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

[...] contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o ‘fechamento’ ou deslocamento da percepção, que automaticamente se segue. É a contínua adoção de nossa própria tecnologia no uso diário que nos coloca no papel de Narciso da consciência e do adormecimento subliminar em relação às imagens de nós mesmos. Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos. Eis por que, para utilizar esses objetos-extensões-de-nós-mesmos, devemos servi-los, como a ídolos ou religiões menores. Um índio é um servomecanismo de sua canoa, como o vaqueiro de seu cavalo e um executivo de seu relógio. (MCLUHAN, 1964, p. 64)

Em uma perspectiva musical, é possível complementar este ponto na compreensão de que o músico se torna um servomecanismo não apenas de seu instrumento, mas também de uma composição ou até mesmo de um compositor. Podemos perceber em *4'33''*, por exemplo, que o pianista se torna um servomecanismo do silêncio de Cage, de um piano não executado e de uma partitura vazia, isto é, o pianista aceita e adota as limitações impostas a ele na execução da peça silenciosa. Ainda, ao próprio público de *4'33''* é imposto tal papel, uma vez que sua presença significa a aceitação do risco do discurso artístico, assim como seu “fechamento ou deslocamento das percepções”.

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

Novamente, portanto, percebemos que o progresso tecnológico para McLuhan é algo mais para ser temido do que para se orgulhar. Isto é, atualmente, sessenta anos depois desta citação, não estamos nós completamente arrendados às grandes empresas de tecnologia, as quais conhecem todos os nossos amigos, familiares, locais que frequentamos, nossos gostos e desgostos, o que comemos, bebemos, ouvimos, assistimos etc? Informações tais que se tornam *Big Data* para o reconhecimento de padrões aplicados a estratégias de marketing, propagandas e anúncios direcionados por algoritmos. Nesse processo de amputação inconsciente, estamos mais à semelhança de um rebanho na fila para o abate do que seres biônicos melhorados ciberneticamente. Para McLuhan, essa é justamente uma das grandes ironias do ocidente, pois nunca nos preocupamos se um novo meio não será, na

verdade, uma ameaça às nossas próprias vidas, pois “assim tem sido, do alfabeto ao automóvel. O homem ocidental tem sido continuamente remodelado por uma lenta explosão tecnológica que se estende por mais de 2500 anos”. (MCLUHAN, 1964, p. 303)

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

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

Na era elétrica, o centralismo radial se multiplica em uma infinidade de centros sem limites, expandindo a inter-relação das funções sociais e a interdependência das pessoas em escala global. Ou seja, “as descobertas eletromagnéticas recriaram o ‘campo’ simultâneo de todos os negócios humanos, de modo que a família humana existe agora sob as condições de uma ‘aldeia global’” (MCLUHAN, 1972, p. 58). Para McLuhan, diferentemente das antigas formas mecânicas, todos os meios elétricos possuem características descentralizadoras, contrativas e simultâneas. Assim como em organizações sociais tribais existe um alto envolvimento e interdependência entre os seus membros, os meios elétricos eliminam as distâncias e aproximam as pessoas e os acontecimentos. Na Aldeia Global, somos bombardeados instantânea e incessantemente com os problemas de todas as outras pessoas, transformando o planeta em uma imensa tribo. O autor explica que

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

Com a extensão de nosso sistema nervoso na Aldeia Global, passamos a ter acesso e envolvimento a tudo e a todos. Com o computador e o satélite, o ambiente humano se estendeu em torno do planeta, acabando por transformar o que conhecemos por natureza. De maneira similar, Lyotard (1986, p. 51) também irá notar nos bancos de dados de então (hoje chamados de *Big Data*) essa mesma transformação, uma vez que os “bancos de dados são a enciclopédia de amanhã [hoje]. Eles transcendem a capacidade de cada um de seus usuários. Eles são a ‘natureza’ para o homem pós-moderno”⁵.

Ou seja, de acordo com McLuhan (2001, p. 36), assim como a roupa é a extensão da pele, todo este aparato de hardwares e softwares estendem nossa consciência que reveste o planeta em um novo ambiente informacional vivo alcançando “uma relação muito mais profunda com a condição humana que o antigo ambiente ‘natural’”. Ainda, os meios elétricos possuem características mais próximas da palavra falada do que a palavra escrita ou impressa. Ou seja, quando estendemos o sistema nervoso central não isolamos um sentido, mas todos os sentidos são envolvidos pela experiência elétrica de maneira inclusiva e participativa, pois

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

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

LEITURA MCLUHANIANA DO SILÊNCIO

Ao passarmos pelos principais conceitos de McLuhan, em sua complicação é possível perceber uma unidade teórica que liga o espaço visual à era mecânica e sua primazia nos meios quentes, bem como o caráter integrador dos meios frios com os meios eletrônicos na Aldeia Global. Todos relacionados, portanto, às diferentes formas de relação entre os nossos sentidos que resultarão em diferentes formas de percepção e experiência como veremos agora, a partir de uma leitura mcLuhaliana de Cage.

A partir do que foi levantado até este ponto e considerando a era dodecafônica da primeira metade do século XX, podemos afirmar que *4'33''* foi o golpe definitivo na reconquista do espaço acústico da música. Caracterizada como a peça silenciosa de Cage, *4'33''* teve sua estreia em 1952, no Maverick Concert Hall, uma casa de concertos localizada no meio da mata nos arredores da cidade de Woodstock, no estado de Nova York. O nome da peça se refere à sua duração e é constituída de uma partitura vazia dividida em três movimentos, durante os quais o músico (ou músicos) não emitem nenhum som intencional. Segundo relatos da estreia da peça, primeiramente ouvia-se o som do vento nas árvores, em seguida a chuva caindo no telhado e, por fim, o som do próprio público sussurrando ou se retirando da plateia.

Em contrapartida, a orquestra sinfônica, em uma leitura mcLuhaliana, fruto da era mecânica, pode ser caracterizada por seu alto centralismo, hierarquia, linearidade, fragmentação e especialização de funções. É altamente visual, não apenas em relação ao texto musical impresso, mas a performance de uma orquestra também ocorre em um ponto focal fixo voltado para o aglomerado de indivíduos no espaço limitado e isolado da sala de concerto. Quando as luzes de um auditório se

apagam, mantendo apenas o palco iluminado, a audição é isolada de maneira que a informação é repassada com alta definição, se assemelhando mais às características visuais da perspectiva e do ponto de vista fixo do que propriamente acústicos. Como vimos anteriormente, quando considerada em uma perspectiva McLuhaniana, esta separação de som e escrita pode assumir novos sentidos, pois

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

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

Também podemos perceber em *4’33’’* o alto nível de integração ou engajamento entre todos os elementos extra-musicais, isto é, seja o vento, a chuva ou os sons do próprio público, o qual deixa de ser composto por receptores passivos e passa a ser composto por agentes ativos da performance. Cage, assim, expõe a obsolescência do formato mecânico e fragmentado da música de concerto na era elétrica, trazendo para o primeiro plano um novo ambiente e novas relações tanto entre os sons que ocorrem quanto os sentidos necessários para a absorção e envolvimento com estes.

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

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

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

O ambiente como mero conjunto de regras básicas, como uma espécie de força circundante global, obtém muito pouco reconhecimento como forma, salvo por parte do artista. Acho que as nossas artes, se você examinar nessa perspectiva, lançam muita luz sobre os ambientes. De certo modo, o artista costuma estar entusiasmado em explicar às pessoas o caráter dos novos ambientes e das novas estratégias de cultura necessárias para nos defrontarmos com ele. (MCLUHAN, 2005, p. 100)

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

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

Ou seja, *4'33''* pode ser vista como uma representação da Aldeia Global de McLuhan, na qual cada um é integrado como parte ativa da performance em um processo de alto envolvimento entre tudo e todos. Existe uma contração do espaço, uma vez que é eliminada a diferença entre dentro e fora da sala de concerto, entre palco e plateia, a organização espacial se torna descontínua e diversificada. A simultaneidade de eventos remove suas localizações no espaço e tempo, os quais deixam de ser homogêneos e se tornam personalizados, tornando cada ouvinte o próprio compositor.

Assim, a peça pode ser caracterizada pela diferença absoluta, um evento, não um invólucro. Assim como os sons externos integrados à peça silenciosa serão sempre diferentes, da mesma maneira, as pessoas se comportarão e serão integradas de maneiras diferentes, convidando cada um a estabelecer suas relações, sejam elas intencionais ou não. Ou seja, o silêncio é um meio frio, de baixa definição, o qual exige alto engajamento do público e a reintegração dos seus sentidos em um ato consciente. Ao esvaziar o pentagrama de sons intencionais, Cage abre sua composição para a possibilidade de integrar todo e qualquer som em infinitas combinações possíveis. A mensagem é esvaziada para que possamos perceber relações e ambientes sempre novos em uma nova ordem baseada em preceitos antigos que busca estabelecer forças homogeneizadoras típicas da era industrial com a justificativa da maior eficiência.

Retomando as Leis da Mídia (1988) de McLuhan (lembrando que estas podem ser aplicadas a qualquer criação humana, e considerando a apresentação do silêncio de Cage como tal), sendo elas: Extensão, Recuperação, Obsolescência e Reversão. Verificamos que em *4'33''* o silêncio deixa de ser ausência e se estende em múltiplas presenças que se integram a um todo maior e simultâneo a elas, assim, recuperando o espaço acústico à música e tornando o especialismo da orquestra

sinfônica obsoleto. Por outro lado, a repetição e o saturamento deste silêncio podem levá-lo a maneirismos e clichês que o reverterem em espaço visual. Por exemplo, temos a Orquestra Sinfônica da BBC⁶ em um anfiteatro fechado, isolado que tem na orquestra o ponto focal da performance, ou, ainda, o vídeo *John Cage - 4'33" Death Metal Cover by Dead Territory*⁷, no qual uma banda de death metal dentro de um estúdio de ensaio e gravação filma cerca de quatro minutos e vinte e oito segundos de silêncio. Na ausência de sons intencionais, ambas as performances podem apresentar o convite à paisagem sonora, contudo, em seus isolamentos e elementos cômicos (com os músicos limpando o suor no caso da Orquestra da BBC, ou com a banda de death metal marcando o tempo com a cabeça), acabam por aquecer o meio frio que é o silêncio cageano. Isto é, eles centralizam as performances nas figuras dos intérpretes, os quais se tornam o ponto focal da peça, e a isolam do mundo, de modo que 4'33'' deixa de ser um evento, um processo ou um ambiente, e se torna um invólucro hermeticamente fechado.

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

The silence according to Marshall McLuhan

ABSTRACT

In this article, we draw upon Marshall McLuhan's main theories to study silence, particularly exploring the silence within John Cage's piece "4'33'". Beyond being a theorist of mass media, we view McLuhan's theoretical scope as a theory of mediated experience, thus applicable to a wide array of subjects. Silence is also approached differently here—not as the absence or denial of sound, but positively as something else in relation to it. Therefore, we aim to reflect on the concepts of acoustic and visual space, hot and cool media, content and "content," the medium as the message, the global village, and their connections to the mechanical and electric ages. Additionally, we seek to elucidate McLuhan's theoretical framework as simply as possible, given that misunderstandings and errors are common in much of the critical literature about the Canadian author.

KEYWORDS: Marshall McLuhan. Silence. John Cage.

NOTAS

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

2 - Aqui nos referimos à intertextualidade trans-histórica de Michael Klein (2005), a qual pode ser descrita resumidamente como o futuro influenciando o passado, ou como reinterpretemos o passado. Contudo, não entraremos neste ponto a fundo por ser secundário ao tema deste artigo.

3 - No original lê-se: “The writings of Marshall McLuhan are so compounded of novelty, force of suggestion, vulgarity of mind, and sheer carelessness that one is quickly tempted to put them aside. [...] The crises of relationship between traditional literacy and the hypnotic mendacities of the mass-media are exactly those to which McLuhan himself applies his rhetorical, confused, but often penetrating attention. [...] He sets his readers a perpetual, irritating problem: that of reading any further. But that is his master stroke: by making of his manner a close representation of the anomalies which he observes in the act of reading, in the essential nature of human communication, McLuhan draws us into his argument. To put him down is to let that argument pass unchallenged.”

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

BOSSEUR, Jean-Yves. Do Som ao Sinal - História da notação musical. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CAGE, John. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.

_____. A Year From Monday. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

CAGE, John, KUHN, Laura (ed.). The Selected Letters of John Cage. Middletown: Wesleyan University Press, 2016.

KLEIN, Michael L. Intertextuality in Western Art Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KOSTELANETZ, Richard. Conversing with John Cage. 2 ed. Nova York; Londres: Routledge, 2005.

MCLUHAN, Marshall, MCLUHAN, Eric. Laws of Media: The New Science. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin. War and Peace in the Global Village. Corte Madera: Ginko Press, 2001.

_____. O Meio é a Massagem. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. A Galáxia de Gutenberg. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

_____. McLuhan por McLuhan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MILLER, Jonathan. As Idéias de McLuhan. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

STEINER, George. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New Haven: Yale University Press, 1998.

Recebido: 08 set. 2023.

Aprovado: 12 dez. 2023.

DOI: 10.3895/rde.v14n24.17558

Como citar:

GUINSKI, Guilherme Stromberg. O silêncio sob a ótica de Marshall McLuhan. Dito Efeito, Curitiba, v. 14, n. 24, p. 50-68, jul./dez. 2023. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

