

DO SILÊNCIO

Francisco Monteiro

INET-md/Universidade de Aveiro

franciscomonteir@gmail.com

I – DO SOM E DO SILÊNCIO

O silêncio é, em princípio, a ausência de som. O calar, o não ouvir nem falar, não emitir som algum. Sabendo que o som é o resultado de vibrações, será a inexistência dessas vibrações.

Mas tal não é possível na nossa realidade: a luz, o ar, a existência, tudo emite vibrações, mesmo que não escutadas pelos nossos ouvidos. O silêncio é impossível de se obter de ouvidos abertos, porque não existe na vida: existe como um absoluto, como um ideal, como um conceito. Podemos sempre ouvir o som do vento, das nossas pulsações, da vibração do nosso corpo, do ar que respiramos, da natureza, da cidade, dos nossos pensamentos. Até mesmo o som – uma espécie de silvo – que sopra quando forçadamente tapamos os nossos ouvidos.

Comparando com as artes plásticas, talvez o silêncio aconteça numa escultura naquele sítio, por vezes uma abertura, onde há a ausência de matéria da própria escultura; vemos o que preenche essa abertura, enquadrado pela matéria da escultura. Igualmente no dia-a-dia, quando procuramos o silêncio, acabamos por encontrar outros sons, dos automóveis, das inúmeras máquinas que nos rodeiam e que emitem múltiplos tipos de vibração, o som que nós produzimos a viver, o som de tudo o que nos rodeia.

II – OCUPAR O SILÊNCIO

O silêncio é algo interessante para mim porque sou músico: trabalho com sons e com silêncios. O silêncio – um pouco como a folha vazia para o escritor e a tela branca para o pintor – é um

espaço de todas as possibilidades: dir-se-ia um espaço de imensa liberdade, onde o criador pode colocar todas as suas vontades, fazer nascer a obra, ou pode mesmo transformar esse silêncio – esse branco – pleno de ruídos. Mas é igualmente um espaço fortemente opressivo na medida em que se requer que não exista: compete ao escritor escrever algo, ao artista plástico preencher com formas e cores, ao músico ocupar esse tempo de silêncio com ... menos silêncio; compete-lhe manifestar-se como criador e criar. E nessa ânsia de som, de mobilar com som o tempo de quem ouve, de reconstruir esse tempo, surge a ideia de *continuum* sonoro, muito comum na música ocidental desde a antiguidade, mas também em muitos âmbitos geográficos, como no extremo oriente e Austrália: nos órgãos das Igrejas, nas sanfonas e gaitas de foles, nos cantos gregorianos repletos de reverberação, nos mantras tibetanos e nos *didgeridoos* australianos, até com uma técnica de instrumentos de sopro conhecida por respiração circular, onde a inspiração e expiração são imperceptíveis num contínuo ininterrupto de som.

O próprio cinema mudo, na sua versão comercial de inícios do séc. XX, tinha acompanhamento musical ao vivo, necessitando assim de uma ocupação sonora das durações que, eventualmente, ampliasse o drama evidenciado nos textos e nas expressões exageradas dos atores.

III – MÚSICA E SILÊNCIO: PRAGMÁTICA DO SILÊNCIO

“A atividade musical não é só movimento, mas uma peculiar forma de movimento a que chamamos ação – a confluência de vida e atividade racional que distingue a humanidade de qualquer outro fenómeno no mundo. Tal explica o efeito peculiar do silêncio na música: ouvimos silêncio como Schweigen, [calar], o estar-em-silêncio. Não é uma cessação de atividade, mas uma ação de outro tipo – abstenção, retenção, recusa. Silêncios em música são sempre criadores.”¹

Na música, o silêncio – tal como o som – pode ser tratado de múltiplas maneiras.

1. o silêncio expressivo:

- 1.1. como intencionalidade estrutural do compositor, como se de som se tratasse, parte integrante da estrutura da peça, por vezes não mais que um segundo outras de maiores proporções, também com outras funções expressivas;

¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 333. Trad. do autor.

- 1.2. ou como maneira de criar tensão para outros – futuros – sons, uma espécie de (geralmente curta) preparação para um evento sonoro, sendo que a ausência de som paradoxalmente se torna tensão para o som – a ausência de vibração sonora distende-se, resolve na própria vibração;
 - 1.3. ou como mera ausência de som, uma espécie de buraco negro, de vazio existencial, importante em gravações, na música eletroacústica. Posso relatar a experiência que tive, quando produzi um CD de flautas de bisel solo *Diferencias*²: tive de gravar e inserir “silêncio” gravado numa Igreja (a mesma onde tinham ocorrido as restantes gravações desse CD) para colmatar esse zero sonoro, que parecia um “buraco”, inserido entre as diversas faixas. Esse silêncio foi preenchido por um “silêncio” real, vivido, não mais ausência mas presença de som, o som do ar na Igreja;
 - 1.4. ou como descanso, como erradicação da tensão, para o nada, desaparecimento gradual de toda a tensão, muito comum no final de uma longa obra que termine lentamente. Por vezes ouvimos o som a esvair-se, um lento decrescer que no final já é nada, já não está o som mas mero sopro memória do ouvido e da nossa mente;
 - 1.5. ou ainda como oportunidade para ouvir o que se ouve no silêncio, os ruídos da estranheza do silêncio, do que acontece no mundo, os imensos sons do silêncio de John Cage.
2. Mas há também o silêncio executado, tocado instrumentalmente, performativo.
 - 2.1. nas articulações, nas fermatas, nas respirações, nos finais de frase e de período, de secção e de andamento, nos múltiplos momentos mínimos que servem de pontuação ao decorrer sonoro, por vezes sobrepostos com o eco de sonoridades anteriores; e, de uma maneira implícita, estes curtíssimos silêncios não são entendidos como tal, mas parte do discurso, quase sempre determinantes na definição do tipo de discurso e na explicitação do conteúdo, tal como na linguagem falada;

² *Diferencias*, obras de diversos compositores, Pedro Couto Soares – flautas de bisel. AM&M – CDs 2, 2002.

- 2.2. ou pode ser a preparação e o fim de sons (o início de um ataque, o rápido corte de um som), aquele momento mínimo que antecede o ataque de uma nota, que se confunde com a tensão física performativa do próprio ataque; ou o primeiro silêncio fruto de um corte abrupto de um acorde;
 - 2.3. ou ainda a performance (física, presencial) do silêncio (os gestos do silêncio), quando no palco, em público, vivemos e fazemos viver esses silêncios, por vezes com algum tipo de gesto. É muito comum os músicos e maestros deixarem o som esvair-se no silêncio, por vezes acompanhando esse já silêncio com um gesto de continuação do som, já mera memória, não existente e mesmo impossível performativamente, uma espécie de magia do som/silêncio no tempo.
3. mas também há o silêncio escrito.
 - 3.1. os sinais e as intencionalidades das escritas musicais, as pausas, as respirações, os pontilhados e outros sinais de ataque, os momentos entre peças;
 - 3.2. e até a sua espacialização, tal como vemos em Mallarmè no poema “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, em Kurt Schwitters músico e poeta da *Ursonata*, ou ainda na espacialização verbal em Almada Negreiros e na poesia visual de Ernesto de Melo e Castro; e em John Cage, nos silêncios que escreveu de diferentes maneiras.
 4. E, claro, o silêncio psicológico... a vivência e o entendimento psicológico do silêncio, o que vivemos nessa ausência de som externo, porque o “som” interno, talvez mesmo para os surdos, continua sempre presente enquanto vivemos, porque o sentimos proprioceptivamente, parte de nós, num sentir interior.

Olivier Messiaen escreveu um “Olhar do silêncio” nos seus “20 Olhares do Menino Jesus”, onde ocupa todo o tempo disponível com um contínuo sonoro: não há silêncios reais a não ser antes e depois do “Olhar”. Messiaen dedicou-se sempre a escrever para Deus: no Monte Sinai Deus só falou ao que escolheu como ouvinte, sendo os outros remetidos para o silêncio ou ouvindo um terrível ruído sem sentido.

A partitura lida é, noutro ponto de vista, o silêncio da música escrita. A partitura é passível de uma leitura interior, de imaginação surda, vivida no tempo, ação mental dos sons em potência que deveriam estar a acontecer mas que são só possíveis noutras instâncias, noutros contextos. A leitura e a audição interior, própria dos músicos, é simultaneamente opressão e libertação, é o impregnar silêncio na música, que deveria ser sons e silêncios. Por ser somente interior abdica dos sons, mantendo todas as outras propriedades enquanto música tais como o tempo, as texturas, a expressividade, as tensões intrínsecas e mesmo, para alguns, algumas tensões performativas, musculares, emulando a experiência da própria performance.

IV – O SILÊNCIO NA LINGUAGEM, REAL E RADICAL

O silêncio é, também, simbólico, remetendo mesmo para um campo mais vasto da linguagem do quotidiano. “Quem cala consente” costuma-se dizer coloquialmente; mas se tal acontecesse andaríamos todos constantemente a vociferar algo, nada calando, não sabendo ouvir, nem ponderar, nem apreciar o nosso próprio silêncio. Silenciar alguém pode significar fazer-lhe censura, quartar a sua liberdade ou mesmo a sua vida.

Podemos mesmo entender o silêncio de uma maneira mais radical: a morte, a morte real, a ausência de existência como vida: aí somente as nossas crenças podem ocupar esse silêncio com imagens e com mitos.

O silêncio, como aprendizagem, é prática ancestral do aprendiz perante o mestre, retenção do que parece ter de ser imediatamente dito: o silêncio como sabedoria e como atitude de calar o que não é de todo apropriado nesse contexto ou mesmo necessário dizer. O silêncio pode ser atitude perante o outro ou perante o que nos rodeia, remetendo para a consideração de outras fontes de informação, de outras pessoas, de outros parâmetros, ou para nada.

Ver filmes em silêncio é calar uma parte importante – integrante – da experiência dramática desse filme, mas permite-nos apreciar outros parâmetros. Ver filmes sem som é uma prática que utilizo a miúdo e que aconselho a todos,

levando-nos a uma atitude mais crítica do uso do tempo, do movimento (ação), das técnicas fílmicas e dos símbolos nas imagens.

E há o silêncio Zen, como aceitação da existência e da inexistência, próximo do desapego e de esvaziamento de sensações e emoções: o silêncio de Buda, segundo Paulo Borges.

“Abençoada a pacificação de todo o ato de apropriação, a pacificação da proliferação das palavras e das coisas. Jamais um qualquer ponto de doutrina foi ensinado a quem quer que seja pelo Buda”.³

Remeto-me, em forma de silêncio, para um pequeno excerto de John Cage de uma “Lecture on Nothing” presente no seu livro “Silence”, onde os silêncios estão escritos; alguns, outros subentendem-se, aqui por mim traduzidos e adaptados as palavras e os silêncios⁴.

³ Nagarjuna, *Madhyamata-karikas*, 25, 24, citado em Paulo Borges, «O silêncio do Buda», pdf, *peessoal* (blog), 2010, <https://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/o-silencio-do-buda.pdf>.

⁴ John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, Conn: Wesleyan Univ. Press, 2011), 109–111. Trad. do autor.

CONFERÊNCIA SOBRE NADA JOHN CAGE, AGOSTO DE 1959

Eu estou aqui , e não há nada para dizer . Se
houver entre vós alguém que queira ir a algum sítio , pode ir a qual-
quer momento . O que pedimos é o silêncio ; mas o silêncio exige
que eu continue a falar . Experimentai
dar um empurrão a um pensamento: cairá facilmente; mas o que empurra
e o pensamento que é empurrado, ambos produzem esse en-tretenimento que se chama
discussão . Vamos ter uma mais tarde ?
Ou simplesmente podemos decidir que não vamos ter uma
discussão . Como queiram. Mas agora temos os silêncios
e as palavras fazem - ajudam a fazer - os silêncios .
Eu não tenho nada para dizer e estou a dizê-lo
e isto é poesia, a poesia que eu necessito . Este espaço de
tempo está organizado. Não devemos temer estes silêncios, não
se os podermos amar .
Este é um discurso composto , porque o estou a fazer como
se fosse uma peça musical. ? Como um copo de leite Necessitamos
do copo e necessitamos o leite Ou então É como um copo vazio
no qual em qual quer momento se pode servir qualquer coisa
Seguindo , (quem sabe?) pode surgir uma ideia neste discurso
 . Não sei se surgirá ou não. Se surgir alguma, não faz
mal. Con siderem-na como algo visto momentaneamente , através da
janela, numa viagem . Se a viagem foi no Kansas então, evidentemente,
será o Kansas . O Arizona é mais interessante, quase demasiadamente
interessante ainda mais para um nova-iorquino que se interessa, no quelhedizres-
peito, por tudo. Agora ele sabe que necessita do Kansas dentro de si .
O Kansas não se parece a nenhum outro sítio na terra , e é muito reconfortante para
uma nova-iorquino. ? como um copo vazio , nada mais que trigo , ou será
milho ? Tem importância ? O Kansas
tem essa particularidade: em qualquer momento podemos ir embora, e podemos voltar
quando quisermos . Ou podemos
ir para sempre e não voltar mais , porque não possuímos nada.
Agora, a nossa poesia consiste em dar-mo-nos conta de que nada possuímos. .

Todas as coisas, assim, são uma alegria (dado que as não possuímos) e por isso não temos medo de as perder. Não é necessário destruir o passado: já passou; a qualquer momento ele poderá reaparecer e parecer que é e ser o presente. Seria isto uma repetição? Somente se acreditássemos que possuíamos o passado, mas como isso não acontece, é livre, e nós também. Quase todos nós sabemos algo sobre o futuro e do incerto que ele é.

Ao que eu denomino poesia denomina-se por vezes conteúdo. Eu, por mim, chamei-lhe forma. ? a continuidade de uma peça musical. A continuidade hoje, quando necessária, É uma demonstração de desinteresse. Quer dizer, É uma prova de que a nossa alegria está em não possuir nada. Cada momento oferece-nos o que acontece.

Quão diferente É este sentido da forma daquele que se liga à memória: temas e temas secundários; a sua luta, o seu desenvolvimento; o clímax; a recapitulação (que é acreditar que se pode possuir a sua própria casa). Mas atualmente, ao contrário do caracol, levamos as nossas casas dentro de nós, o que nos permite voar ou parar, não para as desfrutar. Mas tende cuidado com o que é de uma beleza ofuscante, porque a qualquer momento pode tocar o telefone ou um avião cair em qualquer sítio. Um pedaço de corda ou um pôr-do-sol, quando não se possuem, atuam e produz-se a continuidade. Nada mais se pode dizer que nada. Ouvir o u p ô r isto em música não é diferente - somente mais simples - do que viver ? Mais simples para mim, porque acontece que eu escrevo música.

REFERÊNCIAS:

Borges, Paulo. «O silêncio do Buda». Pdf. *pessoal* (blog), 2010. <https://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/o-silencio-do-buda.pdf>.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 2011.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.