

O SILÊNCIO COMO TENSÃO E PRESENÇA NA MÚSICA VÍBORA

Yasmin Pires¹

Introdução

Se certa tradição ocidental nos condicionou a compreender o silêncio a partir da ideia de vazio, inação, obscuridade, morte, tédio e categorias afins, a arte vem à tona como um descortinamento das múltiplas possibilidades discursivas contidas neste elemento. Sob esta perspectiva, sua dimensão interpretativa e os processos de atribuição de significado que o envolvem tornam-se potencialmente irrestritos, assim como os meios pelos quais ele pode se tornar manifesto.

De um modo geral, foi desde John Cage que o silêncio deixou de ser entendido como a simples ausência de sons para ser visto como algo passível de ser evocado. Em sua obra 4'33'' temos um exemplo clássico de como isto é posto em obra por meio da produção de ruídos. Mas é bem verdade que hoje, encontramos na história da arte um repertório de trabalhos de natureza multissensorial envolvendo o silêncio, afora uma referência meramente acústica. Temos por exemplo evocações visuais como nas *White Paintings* de Robert Rauschenberg, espaciais como em *Le Vide* de Yves Klein, corporais no caso de *The Artist is Present* de Marina Abramović, performáticas como Piano Surdo, de Tatiana Blass, entre inúmeras outras referências e possibilidades.

No contexto que abraça as múltiplas formas de representação do silêncio, aqui se objetiva analisar a música Víbora. Esta é uma canção que saiu no segundo álbum da cantora Tulipa Ruiz, intitulado *Tudo Tanto*, no ano de 2012. É notório que enquanto Tulipa canta, e traz em sua interpretação profundos sentimentos de desprezo e amargura, existe alguém que, em silêncio, ouve. E é precisamente por meio deste calar que acolhe as acusações, emerge a presença de um segundo ente nesta música, tensionado pelo direcionamento do diálogo. Quem dá vida a esse segundo personagem é Criolo, que assina a música em coautoria com Tulipa. É ele quem, de certa maneira, dialoga em silêncio, e cuja presença marcadamente cria uma tensão. O objetivo deste trabalho será, portanto, mostrar como este personagem está lá, e quais os mecanismos que marcam sua performance na música, em uma compreensão cageana do silêncio.

À Escuta das Ausências

Nas circunstâncias propostas, antes de partir para o apontamento dos elementos silenciosos que caracterizam a participação de Criolo na obra, é necessário começar pela retomada breve de um panorama mais amplo, que remete às revoluções da história da arte, a fim de verificarmos que silêncio é esse que se permite uma manifestação propriamente ruidosa, em meio à todas as sonoridades e arranjos que compõem

¹ Universidade Federal do Pará. Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e pela Universidade da Amazônia e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Pará. Mestranda em Filosofia e bolsista da CAPES.

uma canção. Devemos fazer isto uma vez que a nossa compreensão mais geral de silêncio tende a nos remeter à ausência total de sons.

Longe de ser um mero paradoxo intrigante, o verdadeiro sentido de um silêncio estar contido na sonoridade, e até a sonoridade mesma no silêncio, provém do redelineamento deste conceito que se deu durante a década de 1950, protagonizado por John Cage. Antes disso silêncio era tido como um puro nada, no sentido mais raso possível.

Dentro disso, no âmbito da arte de nossa sociedade, o silêncio era tematizado fundamentalmente pela música. Tido em um sentido restrito e tradicional, geralmente era entendido como o lapso temporal que separa dois sons ou grupos de sons num sentido expressivo, como a pausa na execução que cria certa tensão na estrutura melódica²: a famosa pausa dramática. Em uma segunda compreensão, o silêncio representa o espaço que abriga o evento musical, e que lhe proporciona as condições necessárias para transcorrer sem interferências indesejadas, como uma espécie de “fundo” ou tela branca da qual o som emerge, uma capsula que permite com que os sons se proliferem nitidamente³.

No primeiro caso, às vistas de uma concepção cageana do silêncio, o que se ouve entre os sons não passa de uma interrupção proposital dos sons postos na obra, uma espécie de suspiro ou pausa de pensamento entre dois instantes musicais – e isto, para John Cage, não é silêncio nenhum. Tampouco a noção do silêncio como condicionamento para a música ocorrer em perfeitas condições faz sentido na abordagem que aqui se coloca, pois isto findaria em relegá-lo a um papel aquém de suas verdadeiras possibilidades significativas. Isto implicaria dizer que o silêncio tem um papel secundário diante do protagonismo do som.

Apesar destas elucidações significarem que a música há muito tempo despertou para a existência do silêncio, em busca da compreensão dele, é também possível observarmos que os casos mencionados trabalham com uma visão dualista entre ele e a produção de sons. Isto, aqui, está fora de questão: para nós, som e silêncio coexistem, se interpenetram. A dicotomia entre som e silêncio, de uma forma abrangente, fez parte do processo de concretização dos ideais negativos e nadificantes mencionados anteriormente, que orbitam ao redor das noções de nada e vazio. Tais percepções engendradas na sociedade ocidental por muito tempo limitaram a aplicação do silêncio em sua música, assim como a nossa experiência dele. Portanto, até a década de 1940, a percepção geral do silêncio como “presença da ausência” de som era amplamente aceita e disseminada, até que, por volta de 1950, John Cage buscou uma redefinição destes parâmetros. Segundo Cristina Forget⁴, em síntese, Cage tornará caducas as barreiras entre as noções som, ruído e silêncio com seu trabalho.

² FORGET, M. C. Du Mutique à l’Objectal: la notion de silence chez John Cage. In: *Musique et Silence*. Paris: CIREM, 1994.

³ SCHAFER, M. R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

⁴ FORGET, op. cit..

A gênese de uma percepção diferenciada do artista se encontra na compreensão de que o silêncio é um termo musical logicamente pertencente à linguagem musical como um todo, certamente de natureza particular, todavia com um valor tão significativa quanto a própria emissão de sons – ideia que na época provocou um imenso estranhamento, e provoca até hoje no meio artístico mais tradicional.

O estopim para o trajeto que tornaria Cage o artista reconhecido que é hoje, é referente a um famoso acontecimento: em 1951, ele foi à Universidade de Harvard, e na ocasião, adentrou uma câmara anecóica cujas paredes isolantes são feitas de materiais especiais para que som nenhum adentre ou reverbere naquele espaço. Lá, ele constatou que o silêncio, enquanto ausência, simplesmente não existe. Ao adentrar o local, calado, frente à expectativa de fruir a plena ausência de som, se deparou com a escuta de duas frequências, uma aguda e outra grave, ao que o engenheiro que o acompanhava disse serem advindas do seu sistema nervoso em operação e do seu sangue em circulação, respectivamente. Ou seja, sons produzidos pelo seu próprio organismo em funcionamento, os quais o acompanhariam até sua morte⁵. Esta vivência provocou em Cage o entendimento de que os sons são gerados de maneira ininterrupta pelo acaso. Com isso, a verificação da impossibilidade de execução do silêncio em seu sentido tradicional, negativado, faz com que seu conceito mais usual se desloque⁶.

No sentido desta experiência, seria como se nossos ouvidos fossem, sensorialmente, portas abertas pelas quais ruídos entram incessantemente. Pois se em uma câmara anecóica, com toda a sua estrutura, os ruídos não cessam, o silêncio é um mito, ao menos em sua concepção física e mais restrita. Para esclarecer isto, sigamos o seguinte raciocínio: conforme a ciência, o som é uma propagação ondulatória que se dá em meios materiais, a qual o nosso ouvido capta e nosso cérebro interpreta. Tudo o que nos circunda, e nós mesmos, somos matéria, enquanto o silêncio absoluto prescinde dela – e o silêncio só é possível longe da matéria. Logo, o silêncio é fisicamente inexequível, exceto pelas condições presentes no vácuo do espaço ou na percepção de pessoas que perderam por completo sua capacidade de audição (PIRES, 2018).

Postas estas considerações preliminares, voltemos do âmbito da música de câmara e da arte de galerias para o da arte popular, mais precisamente o da música pop, a fim de nos depararmos com mais um exemplo de como o silêncio pode ser um recurso artístico rico.

A canção Víbora retrata, na sua letra, a fala de uma mulher que se descobre traída, enganada, e que vocifera sentimentos de rejeição. Mas de modo mais atento, percebemos que além disso, a música se dá em forma de diálogo. O eu-lírico não se manifesta de modo aleatório, e sim se dirige especificamente, e de modo bem direto a um homem, de quem cobra uma postura diferente, honesta. Assim, nos diz, em alguns trechos:

Teria sido bem melhor se você tivesse nos contado tudo

⁵ CAGE, J. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

⁶ BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

A gente aqui esperando você falar alguma coisa
 E você aí, bem na nossa frente, mudo
 A gente nunca esperou isso de você
 Essa coisa esquisita de ficar em cima do muro (...)
 Metade homem, metade omissos
 Uma parte morta, outra parte lixo (...)
 Até parece máscara, ópera
 Víbora⁷

Mediante estes versos, podemos perceber que uma presença se explicita, mas ainda de modo bem sutil, nos momentos em que na trilha surgem pequenas intervenções de fundo: risadas de desdém, suspiros e um *backing vocal* muito discreto, que na verdade são mais sussurros do que propriamente uma outra voz que canta. E aí que Criolo, de certo modo, dialoga em silêncio.

Sendo assim, nos inquiremos sobre o que faz com que estes elementos: sussurros, risadas e suspiros, configurem o silêncio propriamente dito? Senão sua condição daquilo que denominamos, a partir do trabalho de João Terezani⁸, de qualidades silenciosas. Ou seja, frente a inviabilidade da execução de um silêncio material, a representação deste se dá por meio de artifícios que nos induzem a certa compreensão do silêncio, diretamente relacionadas às nossas vivências, ao repertório daquilo que conhecemos como “silencioso”. O escritor Bela Balazs descreve, por exemplo, a experiência do silêncio do seguinte modo:

Como percebemos silêncio? Escutando nada? Essa é uma mera negativa. No entanto o homem tem poucas experiências mais positivas do que a experiência do silêncio. Pessoas surdas não sabem o que ele é. Mas se a brisa da manhã sopra o som de um galo cantando para nós do vilarejo vizinho, se do topo de uma alta montanha nós ouvimos a batida de o machado de um lenhador ao longe vale abaixo, se nós podemos ouvir o estalo de um chicote à uma milha de distância – então nós estaremos ouvindo o silêncio ao nosso redor⁹.

Do mesmo jeito que a brisa da manhã, o galo cantando e os sons que reverberam pela montanha, sussurros, ausência de fala e uma respiração profunda nos remetem a estes contextos silenciosos, que apesar de serem compostos por sutilezas acústicas e uma atmosfera muito própria, estão longe de configurar uma experiência de ausências, negativada por uma ideia de vazio absoluto. É assim que o silêncio se define pelo próprio ruído, e que os ruídos dão forma, corpo e presença a um silêncio.

Posto isto, notamos que o eu-lírico não fala conosco - a audiência, não fala de terceiros ou não dialoga com o seu dueto como acontece mais comumente, mas se dirige aos vazios. Ao vazio de uma resposta para seus problemas, ao próprio vazio deixado pelas suas frustrações em decorrência de uma

⁷ RUIZ, T. Víbora. Intérpretes: Tulipa Ruiz, Criolo. São Paulo: Natura Musical, 2012, CD.

⁸ TEREZANI, J. *Ouvindo Vazios*: reflexões sobre o silêncio no cinema. Curitiba, 2013.

⁹ BALAZS, B. Theory of The Film: sound. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 118. Tradução livre da autora.

traição, à desesperança. Por sua vez, as qualidades silenciosas e o tensionamento do diálogo postos em obra colocam nossos ouvidos para ouvirem esses mesmos vazios, atentos aquilo que poderia passar como um mero detalhe: os espaços entre uma estrofe e outra, um verso e outro, entre acordes e notas, na espera de uma resposta àquelas acusações - resposta essa que não vem verbalmente, todavia que com clareza, encontra-se expressa nos referidos elementos acústicos e sutis ao fundo de uma primeira linha de vozes e instrumentos.

Aqui não se intenciona analisar a convenção de estrutura melódica pautada na ideia de pergunta e resposta que pode ser atribuída à dinâmica entre as frases musicais de Tulipa e as da guitarra. Quando sim, acerca deste aspecto, queremos focar no fato de que a guitarra em seus solos pontuais, que contribuem para a dimensionalização do vazio em sua precisão, pode ser entendida como um elemento que vocifera sentimentos agressivos como um discurso sem verbo, dando eco às acusações postas.

Apesar disso, é importante notar que mais do que os elementos materiais e sonoros, reside por si, em sua construção, uma presença no interior da própria música. Ou seja, este silêncio ao qual nos referimos se encontra em elementos materiais, acústicos, concretos, no caso dos sussurros, rizadas e suspiros sutis, quanto numa atmosfera narrativa, perceptível pela interpretação da obra.

Assim, considerando que já tenhamos refutado qualquer relação com as ausências negativadas, em *Víbora*, o silêncio caracteriza-se inegavelmente, como um discurso, um elemento da linguagem artística musical. A ele, nos estudos de críticos de arte como de Susan Sontag¹⁰, por exemplo, é atribuída uma grande riqueza semântica quando empregado por não explicitar seu sentido, porém ainda assim ser fator de imputação de discurso à obra. O silêncio manifesto por Criolo é angustiante para o ouvinte que submerge na obra, e proclama a indiferença. É com sua mudez própria que o personagem da música destila seu veneno, é a sua mudez diante de seus atos perversos que o caracterizam como a víbora.

Conclusão

Ao analisarmos neste trabalho a canção *Víbora*, pudemos observar uma obra composta por uma voz que é ostensiva, mas que contém duas presenças. Só uma delas efetivamente fala, porém ambas se manifestam: uma por meio da forte vocalização, enquanto a outra, em um discurso não menos potente e sim diferenciado, silencioso.

Foi partindo da compreensão de que ruídos e ausências se interpenetram contida em Cage que pudemos alcançar esta perspectiva. Logo, foi possível observarmos como, no sentido de uma produção musical que visa estes aspectos, silêncio e a linguagem se transcendem em um movimento convergente. Do mesmo modo que a linguagem aponta para sua própria transcendência no silêncio, em uma aparente suspensão da emissão, o silêncio aponta para sua própria transcendência para um discurso além si, com

¹⁰ SONTAG, S. A Estética do Silêncio. In: A Vontade Radical. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

sentidos e significados mais profundos do que não fora explicitamente proclamado. Isto, por fim, traz-nos ao pensamento de Sontag que versa sobre a forma com a qual as noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc. (nossas percepções, como um todo) – as quais promovem uma experiência de arte mais imediata e sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual¹¹.

Referências Bibliográficas

BALAZS, B. Theory of The Film: sound. In: WEIS E. e BELTON, J. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

BOSSEUR, J. Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, John. *Silence*. Ed 1. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

FORGET, M. C. Du Mutique à l’Objectal: la notion de silence chez John Cage. In: *Musique et Silence*. Paris: CIREM, 1994.

PIRES, Y. *Silêncio e Abertura na Arte Contemporânea: reflexões a partir de Heidegger*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SCHAFFER, M. R. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

RUIZ, T. *Víbora*. Intérpretes: Tulipa Ruiz, Criolo. São Paulo: Natura Musical, 2012, CD.

TEREZANI, J. H. T. *Ouvindo Vazios: reflexões sobre o silêncio no cinema*. Curitiba, 2013.

¹¹ Idem.