

O SILÊNCIO NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA

*Ester Cunha*¹

Na contemporaneidade observamos diversos artistas que se utilizam do silêncio como mote artístico/poético de suas composições. Nosso objetivo é apontar a potência da utilização do silêncio na abordagem de distintos elementos dentro do contexto no qual se inserem e os desdobramentos múltiplos dessa utilização. Temos como metodologia de pesquisa os estudos de John Cage acerca do silêncio/ruído, bem como a apropriação da realidade cotidiana em produções artístico-contemporâneas que se utilizam do silêncio em suas proposições.

Em seus oitenta anos de vida, Cage produziu uma obra que influenciou muitos artistas, tendo lecionado na Black Mountain College para nomes como o artista Allan Kaprow, entre outros. Suas obras são consideradas como precursoras para o happening e seu trabalho com a apropriação do cotidiano trouxe grandes contribuições para uma aproximação entre arte e vida. Na produção de Cage destacam-se sua utilização do silêncio como forma de inserir os ruídos ambientes em seu trabalho composicional. Em sua experiência em uma câmara anecóica – espaço construído para vedar a entrada do som externo, de modo a reverberar apenas a produção ocorrida dentro da câmara – tendo permanecido sozinho e em silêncio, Cage relata ter ouvido dois sons: o de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea². Esses dois sons são presenças constantes na vida de qualquer ser humano, mesmo quando relegados a uma impercepção devido ao grande volume sonoro externo ao qual estamos expostos, ainda assim os sons do nosso corpo não deixam de nos acompanhar. O experimento de Cage resulta na compreensão de que o silêncio, como é compreendido - como ausência de sonoridade -, não existe para o ser humano.

O silêncio na obra de John Cage

Em sua vasta produção Cage se utilizou da colagem de sons, do acaso e da indeterminação. Sua investigação sobre a dimensão física e psicoacústica do silêncio e do ruído ocupam uma posição central em sua produção. Sua obra icônica, a peça 4'33" (quatro minutos e trinta e três segundos) concebida em 1952 consiste na retirada da produção sonora proporcionando a percepção da presença de outros sons, relegados à impercepção. Em sua execução, o pianista David Tudor sobe ao palco, em uma sala de concerto, senta-se ao piano e sua única ação é o levantar e fechar do tampo do piano em três momentos, após 33", 2'40" e 1'20", após esse tempo Tudor abre o tampo do piano pela última vez e sai do palco. O tempo total dessa

¹ Mestre em Estudos Contemporâneos da Arte pela Universidade Federal Fluminense e Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² CAGE, 1973, p.8.

performance é de quatro minutos e trinta e três segundos, tempo em que a sonoridade como tosses da plateia, seus movimentos na cadeira, ou seja, a expressão sonora de seu desconforto, entre outros sons externos são ouvidos a partir da ausência de uma sonoridade advinda do palco, produzida pelo pianista.

Nesse caso a ‘produção’ é o próprio ambiente sonoro. Em 4’33” Cage estava tratando da relação entre silêncio/ruído, na instância da produção x ausência de produção pela figura do artista, mas estava primordialmente propondo a incorporação de dados do cotidiano na arte. Com essa apropriação Cage se utilizava do acaso como instância de arbítrio sobre o que soa, compreendendo que não havia como controlar ou mesmo prever o resultado de cada apresentação, numa aproximação com o próprio fluxo de acontecimentos da vida cotidianos. Para Cage “[...] o propósito da música sem propósito seria conseguido se as pessoas aprendessem a ouvir. Que quando elas ouvissem, deveriam descobrir que preferiam os sons da vida cotidiana àqueles que hoje ouviriam nos programas musicais”³. A obra 4’33” não é, portanto, uma negação da música, e sim uma afirmação da onipresença sonora⁴, ela reforça a antiga sabedoria hindu, de que: “a Música transcorria permanentemente e que ouvir era como olhar por uma janela para uma paisagem que não deixava de existir quando a gente parava de olhar”⁵.

A crítica de arte Susan Sontag afirma que “o silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença”⁶, o que evidencia que o silêncio, seja qual for o contexto, está sempre lidando com um outro elemento. Sontag afirma que assim como o silêncio não existe, também não existe o espaço vazio, já que “na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está vazia ainda é olhar, ainda é ver algo”⁷. Nesse sentido, o silêncio surge como uma metáfora, com a busca de algo a mais, como pré-condição para uma “visão asseada”⁸.

O silêncio e o espaço vazio

Na utilização do ruído e do silêncio em produções artísticas, observamos que o silêncio é um elemento empregado em contextos diversos, visando diferentes intenções. Sua presença é percebida em contextos políticos, em situações espirituais com intuito transcendental, além de ser utilizado em contextos onde adquire significados estéticos e conceituais, entre muitos outros. Assim como o vazio, na arte o silêncio se fez presente em momentos em que se fez algo a menos almejando algo a mais, em diversos momentos, o novo esteve relacionado a um esvaziamento do antigo, para que então pudesse se tornar presente. Esse esvaziamento pode ser entendido como parte fundamental da adição de novos elementos. Como exemplos, podemos buscar momentos da história da arte em que o esvaziamento aparece de modo

³ CAGE, 2013, p 135.

⁴ NYMAN, 1999, p. 26.

⁵ CAGE, 2013, p. 122.

⁶ SONTAG, 1987, p.18.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibid. p. 235.

explícito. Um desses momentos se dá com o trabalho do pintor suprematista Kasimir Malevitch, com obras como e com o trabalho do artista neoplasticista Piet Mondrian. Esses artistas precisaram eliminar qualquer vestígio da ilusionista tridimensionalidade para obter os resultados desejados, lidando com o espaço real, a bidimensionalidade da tela.

Sobre esse esvaziamento, ou eliminação, é pertinente a reflexão de Ferreira Gullar sobre a estrutura compositiva e a redução de elementos em seu texto *Teoria do Não-Objeto*, escrito em 1960: “Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco”⁹. Segundo o crítico, a redução dos elementos pictóricos e plásticos foi uma “necessidade real no processo crítico da pintura moderna”, um caminho para uma nova arte, por ele considerado uma evolução¹⁰.

Com nos exemplos citados, percebe-se que na utilização da redução há um esforço claro de se preservar aquilo que se reduz. Ao analisar a pintura americana das décadas de 1940-50 no ensaio *Arte nos Estados Unidos*, o crítico Clement Greenberg observa a ênfase dada ao branco e ao preto, buscando-se o emprego do contraste. O esforço para a preservação desse contraste “é empreendido, neste como em outros casos, isolando e exagerando aquilo que se quer preservar”¹¹.

O emprego do isolamento e da redução também ocorre no trabalho dos artistas minimalistas, como na obra de Sol LeWitt, com suas estruturas modulares que se apresentam próximas à estética empregada no trabalho de Cage. Essa aproximação é observada através da abolição de diferenças, e pode ser melhor compreendida através da reflexão do artista e teórico David Batchelor, que em seu livro *Minimalismo* explica: “Quando, em 1965, o artista retirou a pele de suas estruturas, não suprimiu o espaço interno em favor da pura exterioridade, mas aboliu a distinção entre o dentro e o fora, pelo recurso a uma forma de linearismo”¹². Essa mesma abolição é encontrada na obra de Cage, que mescla o som de fora e de dentro da sala de concerto, tornando ambos uma única coisa, indissociáveis.

Quando Cage faz uso do silêncio, estratégias de esvaziamento, eliminação, redução, exagero, preservação e isolamento estão presentes, reunidas. O trabalho com o silêncio poderia ser chamado de “ruído” já que, na verdade, é este - o oposto do silêncio - o elemento trabalhado. Cage esvazia o sentido musical, elimina a produção harmônica e melódica, reduz a sonoridade ambiente, isola o ruído e, dessa forma, exagera-o. E preserva esse som - o ruído - ao deslocá-lo de seu contexto.

⁹ GULLAR in COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.238.

¹⁰ Ibid. p. 239-240.

¹¹ GREENBERG, 1996, p.226.

¹² 1999, p.36.

Silêncio e Oralidade

Na história ocidental podemos constatar que anteriormente à utilização da escrita, o sentido da audição era mais vital do que a visão, numa época em que todos os conhecimentos, a voz das divindades, a história das tribos, ou seja, toda a informação e saberes, eram passados de geração a geração oralmente. No Ocidente, a partir da Renascença com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva, o ouvido cede lugar para os olhos. Essa alteração representou tanto a obtenção de informação através da visualidade quanto estimulou uma desatenção à realidade acústica.

Na Antiguidade, a vida era apenas silêncio. O ruído não nasceu antes do século XIX, com o advento da máquina. Hoje o ruído reina supremo sobre a sensibilidade humana.... Na atmosfera triturante das grandes cidades, bem como nos antes silenciosos ambientes rurais, as máquinas criam hoje um tal número de ruídos variados que o som puro, com sua pequenez e monotonia, não consegue despertar qualquer emoção [...] ¹³

Michel de Foucault em seu estudo *Outros Espaços* afirma que “o espaço em si tem uma história na experiência Ocidental, e é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço” ¹⁴. Concluímos que não existem espaços neutros, o espaço, portanto, caracteriza-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos, por posicionamentos. A grande diversidade da contemporaneidade resulta que as relações de posicionamento estabelecidas se apresentem como um acúmulo desordenado, exprimindo o próprio caos característico de nossa época. O homem se encontra em meio a esse acúmulo absorvendo as alterações sofridas pelo espaço e respondendo aos estímulos e excessos aos quais está inevitavelmente exposto.

Arte e Espaço

No campo artístico diversas proposições abordam a relação entre arte/espaço. Sobre essa relação pesquisador Francesco Careri discorre que a cidade apresenta distintas abordagens para cada grupo, em que podemos identificar uma cidade banal para os dadaístas, uma cidade entrópica para os artistas da land-art, uma cidade inconsciente e onírica para os surrealistas, e ainda uma cidade lúdica e nômade para os situacionistas ¹⁵.

O ponto em comum entre todos eles é a postura de contra-fluxo, frente ao movimento caótico característico do espaço urbano. Um exemplo de contra fluxo é a figura do *flâneur*. Walter Benjamin - um dos principais comentadores da obra de Baudelaire - apresenta o *flâneur* como um observador da vida

¹³ RUSSOLO apud SCHAFFER, 2001, p. 161.

¹⁴ FOUCAULT, 2003, p. 413.

¹⁵ Grupo formado na década de 60 com o intuito de transformações político e social que pregava uma redefinição da arte moderna a partir de reconfigurações territoriais. Os Situacionistas viam na Deriva um modo de subversão fundamental para a superação dos modelos em vigor do espaço urbano.

moderna, e a *flanêurie* como um meio de apreensão do espaço urbano. O *flâneur* tanto se insere na cidade, como se mantém a parte dela, numa ambiguidade que nos remete ao efeito do grande crescimento da cidade na vida humana. O *flâneur* possui uma percepção diferenciada, uma maior consciência, que o distingue do restante da multidão.

Nesse sentido podemos olhar para as produções artísticas que lidam com a apropriação da realidade cotidiana com a leitura de John Cage de que função da arte seria um despertar para a realidade da vida que vivemos, devendo o artista, portanto, trabalhar nesse sentido e nessa direção¹⁶.

O *flâneur* é um leitor da cidade, através do seu flunar transforma a espaço em um objeto a ser percebido. Sua percepção se dá de modo espontâneo, como algo intrínseco ao próprio ato de caminhar, sem um compromisso de capturar a cidade, nem tampouco um estar contemplativo - próprio da observação distanciada-, uma vez que o indivíduo *flâneur* é um elemento que compõe o espaço. Entretanto, ao longo das transformações sociais com o processo civilizatório ocidental podemos observar a criminalização do flunar e o enquadramento do tempo como um elemento subordinado ao mercado. No cotidiano urbano o flunar passa a ser encarado tanto como uma atividade de vagabundagem, quanto algo perigoso por ser realizado de modo desatento nas ruas do espaço público.

O Silêncio em Deslocamentos

Em *The Leak* de Francis Alÿs, artista que faz de suas caminhadas pelo México o ponto de partida de uma produção que mescla pintura, desenho, fotografia, vídeo e ações. Para os trabalhos *The leak* e *The Green Line* Alÿs realiza um pequeno furo numa lata de tinta dentro do espaço do museu, saindo em seguida para as ruas enquanto a tinta escorre marcando seu percurso. Pelo trajeto percorrido é criado um rastro conectando o museu ao espaço urbano, alastrando a cor de dentro do museu para as ruas da cidade, e deixando um vestígio do percurso do seu corpo. No momento em que caminha o artista tanto cria uma intervenção na cidade, quanto se apropria da mesma. Acerca do ato de caminhar, Alÿs afirma ser esse “um dos nossos últimos espaços íntimos”¹⁷.

O trabalho *The Green Line*, que possui o subtítulo *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* foi realizado em 1995 durante a estadia do artista em São Paulo, e posteriormente em 2004 a ação foi realizada na cidade de Jerusalém. Outros trabalhos de Alÿs como *Fair Tale* (1995), e *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* cohe que o artista caminha e o fio é puxado. Nessa ação, a linha se transforma em rastro enquanto Alÿs caminha pelas ruas. Já em *Paradox of Praxis*, o artista caminha empurrando um grande cubo de gelo pelo chão, que derrete e diminui progressivamente de tamanho ao longo do percurso. A ação

¹⁶ TOMKINGS, 1968, p.73.

¹⁷ BORRIAUD, 2009 p.109.

contínua do artista empurrando o cubo de gelo, revela um trabalho inútil, um esforço em vão, uma vez que o rastro deixado pelo gelo é uma marca fugaz, feita pela água, que rapidamente evapora e desaparece. A mesma efemeridade pode ser percebida na presença do corpo na cidade, uma presença que ocupa o espaço e o preenche, para logo desaparecer no caos urbano, deixando vestígios que assim como o cubo de gelo se dissolvem com a ação do tempo. No vídeo realizado como registro, a ação se encerra com a imagem do gelo completamente derretido, transformado em uma pequena marca de água.

Concluímos que a abordagem do silêncio dialoga com o dado próprio da realidade cotidiana, assim como a inserção da arte em ambientes comuns pressupõe um maior engajamento social. Nesse sentido, podemos também concluir que as propostas artísticas que envolvem a caminhada priorizam a experiência. A ausência da materialidade implícita da proposição de Alÿs traduz a reconfiguração dos elementos constituintes da arte, com alterações do papel do artista, do público e do espaço. Essas alterações na produção artística podem ser analisadas em consonância com alterações no âmbito social, evidenciando o dinamismo na relação entre o humano e a realidade cotidiana, e seus desdobramentos na produção de sentido na arte e na vida.

Referências Bibliográficas

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAGE, John. **De Segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. **Silence**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

GREENBERG, Clement, **Arte e Cultura: Ensaios Críticos**. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Revan: Rio de Janeiro, 1999.

NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond**. New York: Cambridge University Press, 1999.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto no nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

TOMKINS, Calvin. "John Cage". In: **The bride and the bachelors: five masters of the avant garde**. New York: Penguin Books, 1976.