

EM FOCO

DAS ATRIBUIÇÕES DO SILÊNCIO NA FALA E NA ESCUTA

*ATTRIBUTIONS OF SILENCE IN
SPEECH AND LISTENING*

*DE LAS ATRIBUCIONES DEL SILENCIO
EN EL HABLA Y LA ESCUCHA*

JACYAN CASTILHO

CASTILHO, Jacyan.
Das atribuições do silêncio na fala e na escuta.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **65-80**, 2018.1

RESUMO

O silêncio é elemento constituinte do discurso, e como tal tem sido abordado por campos filosóficos, literários e linguísticos. Mas a noção de silêncio como responsável pela musicalidade da fala tem avançado poucas vezes do domínio dos estudos linguísticos em direção aos estudos performativos. O que traduz o silêncio, quando, em sua vertente oral, é constituído de pausas? Como ele confere musicalidade à fala, e, principalmente, como ele possibilita, através da atitude de escuta, a criação de redes de relacionamento?

PALAVRAS-CHAVE:

Silêncio. Pausa.
Musicalidade. Fala. Escuta.

ABSTRACT

Silence is a constituent element of discourse, and as such has been approached by philosophical, literary and linguistic fields. But the notion of silence as responsible for speech musicality has rarely advanced from domain of linguistic studies towards performative studies. What does silence mean when, in its oral form, it consists of pauses? How does it provide musicality to speech, and above all, how does it enable, through a listening attitude, networks of relationship?

KEYWORDS:

*Silence. Pause. Musicality.
Speech. Listening.*

RESUMEN

El silencio es elemento constituyente del discurso, y como tal ha sido abordado por campos filosóficos, literarios y lingüísticos. Pero la noción de silencio como responsable por la musicalidad del habla tiene pocas veces avanzado del dominio de los estudios lingüísticos hacia los estudios performativos. ¿Qué traduce el silencio, cuando, en su vertiente oral, está constituido de pausas? Como él confiere musicalidad al habla, y, principalmente, cómo él possibilita, a través de la actitud de escucha, la creación de redes de relación?

PALABRAS-CLAVE:

*Silencio. Pausa. Musicalidad.
Habla. Escucha.*



INTRODUÇÃO

EM 29 DE AGOSTO DE 1952, o público presente ao Maverick Concert Hall de Woodstock, estado de Nova Iorque, EUA, assistiu ao pianista David Tudor sentar-se ao piano, abrir a partitura, pairar suas mãos sobre o teclado e... Não tocar em tecla alguma. O músico manteve-se imóvel e em silêncio no que seria o primeiro movimento da música, durante 33 segundos, executando apenas leves gestos com as mãos, que não produziam nenhum som. Manteve o mesmo silêncio nos dois movimentos seguintes, respectivamente, de 2 minutos e 40 segundos e 1 minuto e 20 segundos. No total, 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Ao fim dos quais, fechou a tampa do piano, levantou-se e saiu da sala de concertos, dando por encerrada a “performance”, para surpresa da atônita plateia.

A obra *4'33"*, de John Cage (1912-1992), foi talvez a mais célebre e controversa de sua carreira dedicada à experimentação musical. Com ela, Cage proveu a ignição de uma problematização conceitual que abrangia desde a inversão do papel do receptor da obra – a quem, não sendo mais dada a oferta da música, punha-se a “procurar” por ela –, até a questão da multiplicidade de sons contidos no silêncio – pois, embora sem música aparente, não houve ausência de som; foi possível ouvir gotas de chuva no telhado, a brisa que chegava de fora, e, evidentemente, o rumor da plateia, que aumentava à medida que a obra era “executada”. Se não havia ausência de sons, qual música se fazia ouvir? Sons acidentais que

eram produzidos na sala de concerto, totalmente aleatórios, não programados e, portanto, performativos em essência, já que decorrentes do estado “aqui-agora” em que se encontravam imersos público e artista. Com 4’33”, talvez pela primeira vez, o silêncio tenha sido performado.

Performado, ou ainda, “apresentado” de forma consciente, diríamos – tanto quanto um urinol, utensílio cotidiano e invisível na vida social foi “apresentado” de forma pública por Duchamps, quando introduzido no ambiente de um museu. Pois que, evidentemente, na produção de todo discurso musical – e oral, como veremos a seguir – há silêncios implícitos e explícitos. Mas quando Cage “apresenta” o silêncio do pianista em ato cênico – uma “música” diferente daquela esperada pelo público –, avança na última etapa da desconstrução consciente e questionadora da obra musical:

[...] desde o final do sec. XIX, a música erudita se libertara da melodia com Wagner, depois da tonalidade com Schoenberg, depois da diferença entre som e ruído da música concreta; não restava senão dar o último passo: libertar-se da diferença entre música e silêncio. (WOLFF, 2014, p. 29)

Para Cage, tratava-se de mostrar a indistinção entre a música (o que se escuta) e o silêncio – o que não se escuta, o que não se escuta mais. Influenciado pelas telas totalmente brancas de Robert Rauschenberg (1925-2008), Cage também procurava uma superfície plana, sem centro significativo, que propiciasse um “grau zero” do olhar, uma ausência de representação. A desconstrução da música avançava da pesquisa dos materiais sonoros brutos, disjuntos, isolados – como na música atonal e concreta –, para o próprio silêncio, “tão vazio quanto uma tela branca, um silêncio que mostrava, ou melhor, que fazia ouvir a música ausente”. (WOLFF, 2014, p. 29) O silêncio, parecia dizer John Cage, é a condição da arte musical. Antes da música, e para que haja música, é preciso o silêncio, pois somente ele é propício à escuta. Ao performar o silêncio do intérprete, trazendo-o para primeiro plano, o compositor exacerba o que antes era tão somente um princípio da composição musical: os tempos de pausa são tão presentes na música quanto os tempos preenchidos por sons. Não há espaços vazios na música, há miríades de vibrações sonoras no tempo suspenso pela pausa.

Encontram-se imbricados aqui os princípios basilares relacionais do discurso musical que podem ser igualmente reconhecidos no discurso oral: som, silêncio, escuta. Pois, para que a fala se efetive como discurso, também nela há a presença de silêncio de quem fala, com sua infinidade de sons (os ruídos acidentais) e de sentidos (os possíveis “significados” do silêncio). Compõem-se com estes um ciclo dinâmico, relacional, e que só se completa com o ato de escuta, quer seja interna, quer seja do receptor externo.

O projeto de criação de *4'33"* nasceu, segundo Cage (1985), quando o compositor realizou uma experiência na Universidade de Harvard, em fins dos anos 1940. Cage visitou uma câmara à prova de sons no local, onde esperava “ouvir” o silêncio. Mas o que ouviu foram duas qualidades de ruído, um agudo, outro grave. O engenheiro encarregado da câmara esclareceu-lhe que o primeiro correspondia ao seu sistema nervoso, e o segundo à sua circulação sanguínea. A lição que teria tirado é que mesmo em um ambiente criado para favorecer o silêncio total, verifica-se que há ruído. Talvez o episódio soe exagerado, e não há registros de que possamos realmente “ouvir” nosso sistema nervoso; o fato é que, aqui, um fato fisiológico engendrou um ato poético: o ato da escuta do próprio corpo. Não importa o que Cage ouviu realmente, mas o que deduziu disso: há tantos ou mais silêncios quanto sons no silêncio. “Nenhum som teme o silêncio que o extingue”. (CAGE, 1985, p. 98) Ou ainda, como José Miguel Wisnik traduz poeticamente, referindo-se à onda sonora: “O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulhos”. (WISNIK, 2004, p. 19)

No belíssimo livro *O som e o sentido – uma outra história das músicas*, Wisnik (2004) revela que o aspecto relacional e cíclico do silêncio que compõe o som já se revela em nível físico, mesmo da composição da onda sonora. A Física nos ensina que o som é uma vibração do ar que se propaga, e se propaga em ondas. Como onda, possui imperceptíveis intervalos de “picos” e “quedas”. “O som é produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração”. (WISNIK, 2004, p. 17)

A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, ao que Wisnik associa o princípio do Tao oriental, que em si contém o ímpeto *yang* e o repouso *yin*, ambos coexistindo na totalidade de todas as coisas. 'A onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal', comenta o autor (WISNIK, 2004, p. 18). Não há som sem pausa, até porque o tímpano auditivo entraria em espasmo se assim o fosse. O som é ao mesmo tempo presença e ausência, e conseqüentemente está, ainda que de forma imperceptível, permeado de silêncios. (CASTILHO, 2013, p. 210)

VIBRAR NÃO É O MESMO QUE OUVIR

Certo, a onda sonora é a construção arquitetural da forma como o som se propaga, em suas nuances de presenças e ausências. E a captação dessa onda pelo ouvido humano, como se dá? Vamos abrir espaço à descrição poética de Eleonora Fabião (2016, p. 13-14) que, em troca de *e-mails* com o diretor Marcio Abreu devaneia sobre o ato da escuta:¹

[...] a fisiologia do ouvido. talvez o ouvido seja uma das partes mais impressionantes do corpo humano. [...] há uma membrana chamada 'janela oval' que leva à cóclea. a cóclea, localizada no ouvido interno, é um tubinho ósseo em forma de espiral, um caracol mesmo, com duas voltas e meia e cheio de líquido. é nesse caracol que a vibração sonora se transforma em impulso nervoso a ser transmitido ao cérebro. é onde a energia mecânica é convertida em sinal elétrico. caracol debaixo dos cabelos. são centenas e centenas de células ciliadas (gosto da palavra 'ciliadas', ou ainda, de palavras ciliadas) que vibram de acordo com o som que nos

1 A pontuação do texto de Fabião foi mantida como no original.

chega. para escutar, vibramos. para escutar um ritmo, nos ritmizamos. nossos ouvidos ciliados piscam [...].

ligado à cóclea está o ‘sistema vestibular’ responsável pelo equilíbrio do corpo. ao conjunto vestibulo e cóclea chamam ‘labirinto’ por conta da complexidade anatômica dos canais.

Enquanto se dedica a perscrutar o ato de escuta nos processos de criação artística e no próprio ato de entrar em diálogo performativo – a troca de *e-mails* com o diretor teve como propósitos uma reflexão coletiva e uma escrita poética –, Fabião (2016) chamam a atenção para o caráter “vibratório” do ato de escutar, que abarca em si, fisiologicamente, a noção de movimento e equilíbrio. Talvez sua descrição do processo fisiológico da audição não seja precisa, ainda que não se afaste muito da descrição dos manuais anatômicos. O que nos interessa em seu texto é a analogia entre ouvir, como ato de captar vibrações, e ouvir como ato de vibrar com o som, de vibrar com o outro. Este último supõe “vibrar” no sentido de oferecer ressonância emocional, à medida que se capta o sentido do que se escuta. “Ninguém ouve vibrações. O que ouvimos são sensações provocadas por vibrações”. (WOLFF, 2014, p. 32) Ainda: “[...] e ouvir não é apenas o ato fisiológico, acionado pelo mecanismo do corpo físico. ouvir apresenta seus mistérios. ouvir é também ver. há interseções entre os sentidos. e complementações”. (FABIÃO; ABREU, 2016, p. 14)

Ao ato de ouvir, portanto, é atribuído o ato de compor sentidos. A escuta tanto implica em apreensão de sons – e os silêncios que os compõem, como na música –, quanto na apreensão dos sentidos que esse som deseja construir – junto com, segundo Fabião, as imagens mentais que ele é capaz de despertar. Jean Luc Nancy (2013), investigando como a filosofia lida com o ato de escutar, propõe esta distinção entre “sentido sensato” (a apreensão intelectual/semântica da fala ou da música) e “sentido sensível” (a apreensão emocional da cadência, tonalidade, timbre, altura, andamento, pausas e ênfases utilizados). Ambos se entrelaçam indissolúvelmente, e na maioria das vezes inconscientemente, no processo de percepção de quem ouve.

As condições desta dupla interrogação remetem desde o início, e de maneira simples, ao sentido do verbo *escutar*. Em consequência,

a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, a orelha, *auris*, palavra que fornece a primeira parte do verbo *auscultare*, ‘prestar ouvidos’, ‘escutar atentamente’, de onde provém ‘escutar’ [écouter]) e uma tensão, uma intenção e uma atenção que a segunda parte do termo assinala. Escutar é estender a orelha – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão da orelha –, é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude. (NANCY, 2013, p. 162, grifo da autora)

O jogo de palavras do autor fica claro quando se recorda que a língua francesa promove uma sutil diferença entre os verbos *écouter* (“escutar”) e *entendre* (“ouvir”), dando ao primeiro o sentido de prestar atenção voluntariamente e, ao segundo, o significado de “ouvir” os sons involuntariamente, captando-lhes tão somente a vibração sonora. Nancy ressalta a ambiguidade de ambos os verbos, tensionando a correlação entre “apenas” ouvir sons e atribuir-lhes significado; entrelaçando-os, aqui, de forma indissociável. Captar as vibrações sonoras é um processo cinético-fisiológico, que não necessariamente implica em decodificar os sentidos (nem criar imagens) contidos nos sons vibrados. Escutar, por outro lado, é uma atitude ativa, de abrir a orelha em direção à fonte da emissão, de real ou metaforicamente inclinar a cabeça naquela direção, de prestar atenção. É uma procura de significados. Exige esforço de contextualização, exige contato.

Neste caso música e a fala seriam a mesma coisa: sequências de sons elementares, arranjados segundo regras fixas, e que deixam de ser ouvidos como sons para serem compreendidos como sentido (os sete ou doze graus da escala diatônica ou cromática no Ocidente, no caso da música, e algumas dezenas de fonemas em cada língua, o modo de soar vogais e consoantes). [...] As frases são engendradas a partir das combinações destes elementos sonoros de base. (WOLFF, 2014, p. 38)

Para Wolff, o som que nos chega sem significado aparente, sem que lhe tenhamos optado por ouvir, não é música nem fala, é “ruído”. Ruído, pois, não é só o barulho que incomoda, o rumor ininteligível. É também a música no rádio alheio, quando

tentamos, em um bar, engatar conversação com um amigo; é alto-falante de carro de som nas ruas, quando tentamos trabalhar dentro de casa; é barulho do trem ou do avião quando tentamos dormir na viagem. Ruído é todo som que não nos diz respeito, que não produz em nós significado; que não escolhermos, voluntariamente, ouvir. “O ruído não é, em geral, senão o som que não tem sentido: em si, ou para nós, ou segundo as circunstâncias”. (WOLFF, 2014, p. 31)



OS SILÊNCIOS DE QUEM FALA E PARA QUEM OUVI

Eis que, se deslocarmos a questão da escuta do receptor para o emissor, temos um parâmetro agora quase nunca discutido quando se aborda o conceito de musicalidade da fala: o da escuta interna, incluindo de seus silêncios.

Entende-se comumente o ato de escuta como pertencente ao universo do receptor. Mas há, também por parte do emissor, uma atitude de escuta interna, que, ao mesmo tempo em que reverbera o que já foi dito, organiza e prioriza o discurso que se vai fazer imediatamente a seguir. Sem essa escuta interna, a fala também se desorganizaria, viraria ruído – desprovida de sentido – até para seu emissor.

Tal escuta é o que provém a fala de sua musicalidade, entendendo-se aqui a musicalidade como aquele “sentido sensível” de que fala Nancy: a cadência, as ênfases, a tonalidade, o timbre etc. Tudo, enfim, que confere “entonação” à fala. É a música na fala que a torna expressiva – diferenças de tonalidade, andamento, pausas, acentos – que engendram o fraseado, a entonação. Sem elas, a fala perde a função comunicativa, porque não comunica emoções, sentimentos de quem enuncia, nem a intenção de repercussão que o emissor possui em relação a quem ouve, aquilo que deseja provocar no receptor. Fica só a função referencial, de referir-se ao mundo. Não cria contato. Não cria contexto. “[...] um ato de fala que não seja também ato de escuta não sintoniza”. (FABIÃO; ABREU, 2016, p. 14)

Aqui, podemos finalmente incluir o silêncio na fala como uma presença. Comumente, atribuímos ao silêncio um valor de ausência. Ausência de som, ausência de ruído. Mas ele é eloquente, já disseram muitos poetas. A eloquência do silêncio pode decorrer do ato de escuta interna que ele traduz. Quanto mais silêncios na prosa, mais poética ela se torna, potencializando sua eloquência. A constituição de uma fala poética implica na escuta interna, que, por sua vez, propicia escolhas. Supõe comunhão, consigo e com o outro.

O silêncio tem sido perscrutado por linguistas, poetas e filósofos em sua eloquência, a ponto de lhe serem atribuídas diferentes funções. São inúmeros estudos, dentre os quais o de Mary Cecília Bacalarski (1991), que resume em bom tamanho para nós a potência do silêncio na escrita, no discurso verbal oral, tanto do ponto de vista antropológico quanto artístico.

Em seu aspecto fonológico, as pausas são agrupadas por Bacalarski em dois grandes grupos: aquelas que decorrem naturalmente do enunciado, denominadas junturas, e aquelas que ocorrem em trechos nos quais normalmente não haveria pausa, constituindo, assim, em um “acento silencioso” criado intencionalmente. (BACALARSKI, 1991, p. 57)

As junturas constituem, fonologicamente, a maneira pela qual as sílabas se separam na fala contextual. São classificadas de acordo com sua função: a brevíssima juntura fechada – que é a quase imperceptível pausa entre cada fonema, mas que contribui decisivamente para as diferentes prosódias e sotaques –; a pausa silábica – a que separa as sílabas –; a pausa breve, de função respiratória e encaideamento natural do discurso; as pausas prolongadas, que funcionam como o ponto-e-vírgula ou ao “dois pontos” da escrita, usada para enumerar séries, enfatizar orações; e a pausa terminal, que encerra, com diferentes intenções, a frase. (BACALARSKI, 1991) Já no grupo que adota com o nome de “acento silencioso”, Bacalarski refere-se apenas às pausas intencionais, inesperadas, que quebram a regularidade do discurso surpreendendo o ouvinte. Podem ser fruto de esquecimento momentâneo ou de maneirismo do emissor, mas sempre engendram um silêncio que enfatiza as palavras circundantes: um acento (*stress*) voluntário, que dá realce à palavra.

Tais elementos de pausa no discurso oral pertencem à estrutura suprasegmental da língua falada: a entoação, a duração, os acentos e os tons, e que existe paralelamente ao sistema segmental – o dos fonemas. Essas marcas suprasegmentais podem dar-se, como vimos, desde o nível dos fonemas, passando pelas sílabas, palavras, frase, até todo o enunciativo. São as que constituem o sistema prosódico da língua. E, dentro desse sistema, as pausas auxiliam na atribuição de colorido e ritmo ao discurso.

Também os aspectos interativos da pausa têm sido pesquisados. Considerada fundamental no mecanismo de “tomada de turno” no diálogo, isto é, a alternância entre interlocutores (BACALARSKI, 1991), quando sinaliza, de certa forma, os momentos propícios à transição desses turnos, a pausa oral também pode indicar: hesitação; dúvida ou esquecimento; respeito; atenção; cumplicidade – como uma pausa “consentida” entre os interlocutores, por exemplo aqueles que executam tarefas conjuntas em silêncio –; luto; consternação; constrangimento – no caso da pausa não desejada, a que se produz pela dificuldade ou ausência do que dizer –; latência de iniciativa – quando a tomada de turno, embora cedida pelo emissor que detinha a palavra, não se completa porque aquele que a tomaria não o faz. Pode ainda ser produzida como mecanismo de proteção, de consentimento – traduzida por nosso famoso ditado “quem cala, consente” –, ou apontar uma atitude mística de silêncio espiritual. São tantos os efeitos provocados, conscientemente ou não, pela pausa no discurso, quanto as emoções humanas que transparecem neste.

Sem as pausas, nosso discurso oral soaria assim não teria eficácia comunicativa.



A MUSICALIDADE DA FALA

A esta altura fica evidente que o silêncio não é somente privação – privação de som, mas também privação de sentido, no caso do ruído. Ele é algo em si mesmo. Ele é integrante do som, da música e da fala, como encadeador

de ritmos. Dir-se-ia, até mesmo, que ele é um dos principais atributos que confere musicalidade à fala.

A qualidade musical do discurso oral é potencializada em grau máximo em situações de representação, de performatividade. Atores, *performers* e diretores teatrais são, talvez, aqueles que mais percebem as sutilezas necessárias do silêncio e da pausa, pois sabem que é preciso dizer o silêncio tanto como dizer as falas. Entretanto, nem todos os professores e preparadores vocais, mesmo excelentes profissionais, atentam para o processo de “escuta interna” desse silêncio. Nos artigos e monografias publicados na área e nas metodologias divulgadas, nem sempre é possível perceber, dada a relevância conferida à respiração, à produção dos fonemas, aos ressonadores, à integração corpo-voz-presença, à interação com o outro e com a plateia, à percepção da ação vocal como uma ação física (GAYOTTO, 1997) – nem sempre, repetimos, é possível perceber uma pesquisa destinada à perscrutação do silêncio como ato de reverberação, de escuta. Seria uma decorrência da “naturalidade” da presença do silêncio, de forma implícita, no ato da fala?

A dissertação de mestrado de Gina Monge Agilar (2008), que reúne entrevistas com alguns dos expoentes desse campo no Brasil, traz as primeiras pistas de uma tomada de consciência do tema. Agilar (2008, p. 117) lembra que, “[...] mesmo no silêncio, o corpo vocal se encontra em movimento, é dinâmico. Cada silêncio é uma série de sons que constituem uma voz, porque ela é corpo, se constitui no corpo e ele é dinâmico”. Surge aqui de novo, a exemplo da fala da *performer* Eleonora Fabião, a noção de entrelaçamento entre escuta e movimento, em estado dinâmico. No trabalho de Agilar, os profissionais entrevistados apontam todos, sem exceção, para a importância dessa integração holística, na conscientização das atitudes vocais do ator/*performer*, ainda que por caminhos similares, com sutis diferenças de abordagem. É a professora Isabel Setti, responsável pela cadeira de Voz e Expressão Verbal da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), entretanto, quem toca concretamente na questão do silêncio: “Deixar que ressoe em si o próprio silêncio, o próprio vazio, para conhecer de novo o que parecia ser conhecido”. (SETTI 2008 apud AGILAR, 2008, p. 55) É aqui, na fabulação do silêncio como escuta, onde mora a possibilidade de constituição de uma fala poética: através das pausas, abrem-se “vazios” no texto que permitem a escuta do

que é dito, tanto por quem ouve, quanto por quem o diz. É onde se dá a comunhão dos interlocutores. Escutando a si mesmo e ao outro a quem se dirige, o ator tece uma rede de tempos “cheios” e “vazios” que são completados por todos que se encontram em relação. Essa é a tessitura dos sentidos da fala em cena.

Penso que para alcançar potência em minha expressão preciso ser todo ouvidos. Escuta de minha própria necessidade, escuta de todo o entorno e escuta da escuta do outro. Ele está comigo enquanto falo? Estou fazendo sentido para ele? O campo de atenção se constituiu? (SETTI, 2008 apud AGILAR, 2008, p. 55)

Por isso, “a preparação vocal do ator deve incluir o exercício constante, o refinamento da escuta, pois processo vocal não é só emissão, é ação. Uma voz produzida em escuta provoca respostas”. (AGILAR, 2018, p. 56) Criar um corpo sonoro consistente, que atinja o desejo de comunicação de tantos níveis de realidade – da personagem (quando existir), da peça, do ator e do mundo – implica em concentrar tantos esforços à emissão quanto à escuta dos vazios contidos nela.



CONCLUSÃO

Para finalizar esta breve discussão, trazemos a noção de que o som é um acontecimento. Não apenas acontecimento acústico, mas o real indício de uma mudança no estado das coisas. Tomemos exemplos simples: enquanto um corpo não se move, nenhum som é produzido. Seja uma folha de árvore, um papel, um rio ou toda uma cidade, nenhum corpo material em repouso produz som. Mas se o vento passa pelas folhas, se o papel cai ou é rasgado, se o rio corre e a cidade “buzina”, então um acontecimento foi produzido, e nossa atenção se volta para tais eventos.

O silêncio não é o índice de ausência de objetos ou de pessoas, é somente o signo de ausência de acontecimentos. [...] Um som, um

ruído, é sinal de que algum acontecimento rompeu a regularidade tranquilizadora na qual a vida se conservava. O que pode acontecer? O que aconteceu? O que vai acontecer? *Tensão* da escuta, à qual sucede o repouso do retorno à calma ou à regularidade, o reconhecimento do familiar, ou o silêncio. (WOLFF, 2014, p. 33, grifo do autor)

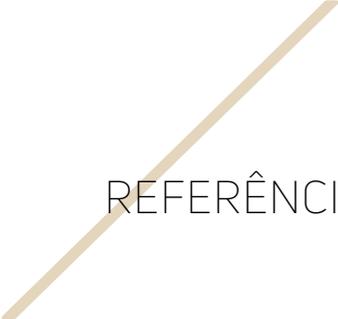
A ambiguidade contida na formulação de Wolff (2014, p. 33) é, talvez, bastante sutil: o silêncio supõe calma e regularidade, já que nenhum som veio indicar uma transformação; porém, “estar à escuta, para o ser vivo, é estar à espera do acontecimento”. Posto que sabemos que algo sempre está por acontecer, uma tensão se produz quando o silêncio se interpõe: o que será que vai irromper a qualquer momento?

O silêncio na fala produz o mesmo sentido: quando ele acontece, é porque algo importante, enfático, enérgico ou deprimente vai ser dito. Talvez algo tenha deixado de ser dito, e isso por si só pode ser altamente eloquente. Ou: algo devia ser dito, mas não consigo tomar minha vez de dizê-lo. Não sabemos o que dizer. Não podemos dizê-lo.

Em qualquer dos casos, a pausa não é uma interrupção do discurso, mas uma suspensão da fala, uma suspensão ativa, energeticamente ativa, semanticamente ativa.

Das micro junturas que conferem particularidade às diferentes prosódias de idiomas e acentos, até as mais eloquentes manifestações culturais – como o luto e a atitude mística em diferentes culturas –, o silêncio – em sua vertente oral, as pausas – é tão preñado de significado quanto as palavras, onomatopeias e sonoridades que compõem o discurso. Seria interessante nos atermos aos “sentidos sensíveis” do silêncio tanto quanto aos “sentidos sensatos” que estes produzem, seja em nosso cotidiano, seja principalmente no ato performativo, teatral, cênico. Nesse último caso, porque assim talvez possamos resgatar um sentido de comunhão com o espectador que aos poucos, no teatro contemporâneo, no escapa. E em todos os casos porque talvez consigamos, então, discernir as diferenças de nível entre ruído, som, discurso, musicalidade e escuta também nas esferas de relacionamento social – estas mesmas, cada vez mais barulhentas, cada vez

mais ruidosas e cambiantes, nas quais nos perdemos, entre relacionamentos reais e virtuais, nas miríades de acontecimentos que, a rigor, não mudam verdadeiramente nossos estados interiores. São, como diria o bardo inglês, muito barulho por nada.



REFERÊNCIAS

- AGILAR, Gina María Monge. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BACALARSKI, Mary Cecilia. *Algumas funções do silêncio na comunicação humana*. 1991. 152 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1991.
- CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica do espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FABIÃO, Eleonora, ABREU, Marcio. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121844/122396>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus 1997.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 1º sem. 2013.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- WOLFF, Francis. O silêncio é ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: SESC, 2014. p. 26-48.

JACYAN CASTILHO: é PhD Artes Cênicas. Prof. Associada ECO-UFRJ. Prof. PPGEAC-UNIRIO e PPGDAN-UFRJ.
Coordenadora Adjunta para Mestrados Acadêmicos – Artes - CAPES