

Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio

Leonardo Aldrovandi
Unicamp/Anhembí-Morumbi
leoaldrovandi@yahoo.com.br

Sumário:

O artigo discute a dinâmica do estatuto do silêncio na obra do compositor italiano Salvatore Sciarrino como meio de fazer a forma musical fluir no tempo.

Palavras-chave: silêncio, Sciarrino, composição.

"O silêncio é um muro com fissuras". Esta frase é título do terceiro movimento de um madrigal de Salvatore Sciarrino chamado *Tre conti senza pietre* (1999). Sem dúvida, a questão do silêncio, na obra de Sciarrino, ultrapassa a consideração pertinente de que, na sua obra, ele se torna material ou matérico; ou seja, um silêncio que não é apenas molde, interrupção ou sinal de ausência (silêncio espacial), mas parte do próprio centro da presença ou da "massa física" constituinte da música. Matérico sem dúvida, afinal, podemos sentir tudo isto em relação às regiões de significância atreladas à idéia de muro: massa, peso, edifício, bloqueio, solidez impenetrável.

Nossa tradição ocidental raramente considerou o silêncio como presença e, menos ainda, a sonoridade como possível marca de uma ausência. Não precisamos de Heidegger para encontrar tais possibilidades em música, embora ele possa nos ajudar a senti-las. E mais que matérico, termo que, como demonstrou Michel Serres, ainda remete ao transcendental (de *mater*, mãe)¹, o silêncio pode mesmo ser sentido como massa, barro a ser trabalhado, lembrando que, nesta forma, o produto massivo nasce a partir de uma certa solvibilidade: experiência bem mais conhecida pelo escultor. É por isto que John Cage irá lembrar da escultura sonora de Duchamp para procurar sentir o silêncio através não da duração, mas do espaço (pela ação imanente dos próprios sons em suas localidades), algo um pouco diferente da preocupação do italiano². Pois o que move Sciarrino é uma idéia de talhar formas com este silêncio dúbio, ou seja, como torná-lo parte da fonte de trabalho "das mãos" do compositor, e não como torná-lo sensível através da força própria aos sons, sem intervenção externa.

Afinal, dizemos tudo isto pois a frase acima também nos faz pensar sobre as tais "fissuras". Ora, que fissuras são estas? Passagens feitas de som em um monumento de silêncio?

Esta idéia da brecha, da fresta, também poderia implicar no conhecido princípio topológico do furo, no qual latitude e longitude podem se tornar comutativas, em uma reversão do buraco para fora. Podemos até mesmo imaginar aqui os mais belos caracóis transcendentais que o silêncio seria capaz de fabricar para a inaudibilidade sensível na música. Mas se somos músicos de fato, defenderemos, em algum momento, um campo de autonomia da nossa atividade. Talvez nos contentássemos com a idéia de pensar e sentir a fissura simplesmente como o que não é preenchido. E o que não se preenche pode obter uma forma por meio das várias propriedades consideráveis na composição. Seria então possível imaginar o som como sinal de um espaço não preenchido, moldado pela massa do muro silencioso, no trabalho da própria obra; e nesta direção, formar o sentido realmente musical e contrário ao senso mais comum.

Em termos gerais, podemos dizer que, em Sciarrino, é o silêncio que preenche o espaço, e não o som. O som esvazia o espaço do silêncio reinante. Mas este silêncio não preenche apenas o espaço, ele preenche também o som, como se vazasse para dentro. Interessante notar que este escoamento de silêncio, o

¹ Ler Serres, Michel. *Statues*, François Burrein, 1987.

² Relato expresso no documentário sobre Cage de Miroslav Sebestik, de 1992.

qual vai do espaço ao interior do som, e vice-versa, torna-se possível com a colaboração da organização simples da textura e do tipo de material utilizado e desenvolvido pelo compositor. A tese principal aqui é a de que é justamente esta variação contínua do estatuto do silêncio (ambiguidade entre o espacial e aquele fagocitado pelo som) que gera a fluidez da forma musical para a escuta, tão característica em relação às obras do autor.

Por um lado, uma certa imobilidade e simplicidade da textura (quase banalidade) é responsável justamente por trazer à escuta esta mobilidade dialética, ou simples fluxo, entre duas formas de silêncio: um espacial, outro introjetado. Por outro, os conhecidos materiais porosos, frágeis, trilos, glissandos e tremolos de harmônicos rapidíssimos, sopros e pequenos ruídos não-convencionais em dinâmicas e contornos temporais bem trabalhados, geram a sensação de ventilação no interior do próprio material e uma ambigüidade talvez ainda mais abstrata; aquela entre objeto e não-objeto. E por falar em Heidegger, poderíamos extrair toda uma teoria do não-objeto para a *extended-technique* desta música, pois ela, como técnica, alia-se a este movimento impalpável do silêncio, nas cercanias do som-zéero. Afinal, com esta aliança firmada entre técnica e textura, como podemos examinar sistematicamente o que resiste a ser objeto e que, no entanto, não se opõe a ele?

Ferreira Gullar, em sua própria teoria do não-objeto, argumenta algo sobre os pintores que vale para a sonoridade de Sciarrino: sem contornos delimitados, justamente por causa do vazamento de silêncio, o som deixa a categoria de objeto e se torna um “reflexo luminoso”, pulverizado, frágil. E mais, ele se verte ao mundo “natural” ou “cotidiano” por ser penetrado por ele. O que interessa é que sua fragilidade não é apenas qualitativa: ela se torna um potência formal da experiência das obras.

Sentir o escoamento e a dinâmica do silêncio não é tarefa simples numa sociedade, como disse Michel Foucault, dominada pela obrigação da fala. E o filósofo acrescenta: talvez seja esta obrigação que torna o silêncio para nós algo tão encantatório. Na tradição japonesa, costumamos sentir uma grande diferença: o silêncio é ou foi parte da cultura, assim como o suicídio. Talvez por algum motivo próximo a estes argumentos (o da não eloquência, por exemplo) que Ian Pace, o brilhante pianista britânico, retratou-se e passou a tocar as obras do italiano após uma crítica feroz, no contexto da “falante” música inglesa.

Sabemos que o silêncio, desde tantas sabedorias teológicas, nunca se deixa dominar totalmente por linguagem e significação, servindo de campo transcendental a elas, bem como a diversas experiências e relatos de cunho religioso. Ele se torna a condição para a escuta da divindade, mas também da natureza, e do próprio corpo. “Ah, diante de Deus minha alma vibra de silêncio” (Salmo 62, 2). E do corpo à natureza, o eremita, o anacoreta, o caçador: todos estão com os ouvidos atentos ao espírito do campo e ao interior do corpo, como sugerem as descrições de Michel Serres. “No silêncio, reencontramos os sons do corpo e os reconhecemos como nossos, escutando-os, finalmente”³.

Por outro lado, é o anjo que sussura aos ouvidos de Mateus no quadro de Rembrandt, ele é a sua inspiração. Assim, o silêncio também faz ouvir os sons que denunciam sua proximidade, a contundência do mistério, sua vitalidade, a enunciação do segredo: magnetismo de sentido que, deixando-se levar por uma dose de suspeita, libera o acesso à vivência de seu enigma e de seu delicado universo.

O murmúrio e o sussurro só ganham peso com o trabalho do silêncio que, depurando a sensibilidade, nos faz submergir num estado incomparável de disposição sensível. Tantos são os momentos texturais do compositor que escancaram a força vibrante da fragilidade sonora. É que o silêncio também fabrica o meio de outro encontro decisivo: o facho por onde vibra o eco de uma presença sem rosto, este movimento do não-objeto que queremos evocar, frescor sonoro naturalista, absorvente, puro fluxo energético. Não se trata de fazer com que a aparição estável esteja ausente, mas que ela esteja se ausentando ou se apresentando permanentemente, seja ela feita de silêncio ou som.

Sciarrino explora esta proximidade do som-zéero, a presença sem delimitação, através dos recursos por ele criados em relação à dinâmica (um zero escrito antes e depois de *crescendos* e *decrescendos*) e a figura aérea do sopro ou do toque a meia pressão que nem sempre soa como harmônico ou altura sonora, mas como um misto de ruído, aspereza e sopro com intensidades delicadas. Estas técnicas permitem adentrar um campo entre o silencioso e o sonoro, que só se apresenta como novo território musical na medida que se combina com uma temporalidade própria e uma relativa simplicidade da textura, esta última o campo que torna possível fazer da dinâmica do silêncio uma experiência rica e diversificada para a escuta.

O vazio e a evanescência da textura também impulsionam um sinal ou sentimento daquilo que é arcaico ou imaginado como futuro, um latejar desencadeado por instâncias de memória ou de projeção. A

³ Sciarrino, Salvatore. *Lo spazio inverso*. Carte da Suono, pg. 125.

relação explícita do compositor com as obras de tempos remotos parece ressoar nas suas próprias texturas, não apenas nos momentos claros de referência transformados por sua sonoridade fanstasmática, mas também pelo poder emanador de passado e de futuro que o silêncio reinante é capaz de oferecer. A massa silenciosa faz aparecer o embate latente entre vozes passadas e do porvir, desobstruindo o impacto de qualquer presente tumultuoso, fazendo do mistério uma força de atemporalização ou descentralização temporal; espelhos de incongruência perceptiva, que refletem, na transparência dos materiais, certas partes de nossa própria experiência misturadas a tantos arquétipos possíveis. Esta atemporalidade também não se revela na evocação da situação silenciosa do fiel diante da autoridade de um Deus invisível? É como submissão ao seu insondável sentido que o ouvinte respeita a fluência de uma presença não-localizável, a presença silenciosa ou do próprio silêncio como presença significante e fluida.

Ouvir não requer, como essência, indicar tal ou qual aspecto, também porque o contexto implica sempre uma vulnerabilidade frente ao que se perfila como irrepreensível. Mas é neste contexto que pequenos núcleos frágeis de som se tornam grandes gestos poderosos, em “um vazio ornado, como um vestido chinês”. A convocação feita pelo deserto textural revela a espessura do real em uma nudez mais primária, onde o horizonte do sensível é longínquo e fibrila constantemente, sem demarcar uma linha precisa. Singular liberdade dada aos não-objetos e seus movimentos perpétuos, encadeados não apenas pela transitoriedade ou circunstância, mas pela fatalidade de um traço contínuo de reflexão imprevisível nas nossas sensações.

Referências

- Foucault, Michel. 1994. Une interview de Michel Foucault par Stephen Higgins. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, vol. 4.
- Giacco, Grazia. 2001. *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L’Harmattan.
- Gullar, Ferreira. 2003. *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 1960. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, 21 de novembro.
- Pace, Ian. 1997. *Sciarrino’s Premieres*. London: Tempo 200.
- Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le Figure della Musica – da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi.
- _____. 2001. *Carte da suono*. Roma: CIDIM.
- _____. 1999. *Catalogo delle opere*. Milão: Ricordi.
- Serres, Michel. 1989. *Statues*. Paris: Flammarion.