

Entre Melville e Cage: Silêncios

Itamar Aparecido de Oliveira¹

Sobre o silêncio, encontramos no dicionário Houaiss ser “estado de quem se cala ou se abstém de falar [...], ausência ou cessação de barulho, ruído ou inquietação”. Percebe-se facilmente que essa palavra possui, pelo menos, natureza dupla, pois bem diferentes são os estados de quem se cala e de quem se abstém de falar. No primeiro caso, um silêncio decorrente de certo ruído que cessa, silêncio-ausência; no segundo, de um ruído potencial que não se realiza, silêncio-presença.

Contudo, é certamente mais comum encontrarmos seu uso relacionado à própria etimologia da palavra: *silentium*, *silere* (calar-se, não dizer palavra). Silêncio que se mostra de modo previsível, sempre o mesmo, respeitando as leis de seu próprio calar. Quando, no último movimento da nona sinfonia de Mahler (1860 – 1911) – após a tempestade de caos, o turbilhão de desordem, confuso, rápido e irreflexivo, sentidos no terceiro movimento –, os instrumentos cessam suas atividades, aos poucos, aos naipes, até que, esfacelando notas e dissolvendo acordes, o silêncio se apodera do local, precisamos experimentar essa ausência plena. O bom maestro a estenderá por alguns segundos, porque trecho da partitura; o público razoável não aplaudirá antes que esses segundos decorram, sob o risco de não usufruir de parte significativa da sinfonia, ainda que por alguns instantes apenas. Em Mahler, o silêncio-ausência materializa-se sob a forma de inexorável calar.

¹ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, Bolsista Capes, São Paulo-SP, Brasil, itamoliverira@gmail.com

De outra ordem é o silêncio de John Cage (1912–1992), compositor norte-americano representativo do movimento atonal, aleatório e eletroacústico. Sua *Imaginary Landscape nº 4*, executada por 24 performances controlando aleatoriamente os diais de 12 rádios, é conhecida pela quebra de intencionalidade na própria composição; a aleatoriedade torna impossível qualquer expectativa; mesmo a estática é convocada como parte da composição. Efetivamente, mesmo a ausência de som é parte *concreta* da experiência: o silêncio é um dos elementos da não intencionalidade processual em Cage.

Essa indeterminação atingirá seu ápice em 4'33" ¹ na qual o compositor suprime qualquer som oriundo da orquestra. Este silêncio, porém, não se faz pelo calar, mas pelo abster-se: os instrumentos permanecem no mesmo estado de quietude em que iniciaram, plenos de possibilidade: a orquestra *poderia* tocar. Aquele que já observou a *execução* da obra constatou que ela não dispensa o rito: presenciamos a entrada dos músicos (ou do músico), a postura do maestro e a do público, o virar de páginas das partituras, a batuta erigida a indicar o ritmo. Tudo é conduzido de tal forma que nos permite supor a possibilidade dos músicos executarem a peça. Contudo eles não tocam.

Talvez a experiência de não tocar permita ao espectador uma experiência individual de silêncio preenchido; silêncio dotado de força, de potência. Ao *ouvirte* de 4'33" é possível um exercício: se houvesse som, como seria a execução? Possibilidade a qual cada ouvinte trilhará de modo singular. Essa primeira reflexão nos leva imediatamente à segunda: se cada ouvinte encontra sua singularidade em pouco mais de quatro minutos, todas as possibilidades, e assim o próprio infinito musical, estão presentes no silêncio da composição. Se em Mahler o silêncio se faz pelo esgotamento, em Cage observamo-lo como potência, devir, plena contingência. Silêncio-Presença.

Da mesma natureza, mas não idêntico, é o silêncio de *Bartleby*, o escrivo de Melville, que, podendo copiar, insiste em sua fórmula: “Preferiria não”. Como em Cage, não se trata daquela espécie de silêncio que se quer oposição, um negativo antagônico ao positivo; não há proposição dialética (no sentido hegeliano) de buscar, por meio da contraposição, uma terceira via. *Bartleby* permanece de modo irresoluto no campo da negatividade, local em que a potência continua. Irrealizável. Nunca feita em ato e, por isso, sempre plena. Constantemente forte: “uma negatividade absoluta e sem

¹ CAGE, John. 4'33". BBC Symphony Orchestra. Regência de Lawrence Foster. London: BBC, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>. Acesso em 28 abr. 2015

recuperação, que no entanto não renuncia por esse motivo ao conhecimento” (AGAMBEN, 2012, p. 10). Mas a recusa do copista não instaura o deserto do nada; não se constitui em universo vazio, esgotado; não personifica terra morta. Antes, deve ser vista como espaço de contingências; ovo embrionário que poderá dar origem a todo cosmo possível, incluindo nenhum.

Sendo tão rica essa recusa, devemos explorá-la. O que nos obriga a tecer algumas considerações a começar pelo que a precede. O narrador da novela, homem de leis, proprietário do escritório de advocacia que contratará Bartleby como copista, é daqueles profissionais cujo trabalho diário envolve a lida com a palavra; mas não com a palavra viva, “sou um desses advogados sem ambições que nunca interpelam um júri ou buscam o aplauso público, mas que, na serena tranquilidade de um correto retiro, negociam corretamente com o capital, as hipotecas e títulos de propriedade de homens ricos” (MELVILLE, 1986, p. 13). Seu objetivo é a transcrição e as cópias de documentos que balizem suas atividades de notariado e de cobrança de títulos; sua ferramenta é antes, portanto, a letra morta. Neste sentido, torna-se exemplar a presença no escritório do busto de Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), filósofo dentre os mais proeminentes oradores do império romano, como o símbolo do trabalho com a língua viva, com a qual o confronto se aproxima do cerco amoroso, batalha não de cópia, mas de conquista, de paixão desmesurada.

O ambiente no qual se dará a maior parte do (não) acontecimento é local encarcerador: localizado na tumultuada Wall Street, o escritório possuía em seus extremos vista para paredes brancas e negras. Escritório, portanto, sitiado, quer seja pelos prédios ao redor, com suas paredes estendendo-se aos céus, quer pelo próprio espaço interno, inerte, obstruído por portas divisórias e biombos. Eis como, neste espaço, surge a personagem título:

Em resposta a um anúncio, apareceu certa manhã no meu escritório um jovem, que se postou imóvel na soleira da porta de entrada, toda aberta porque era verão. Ainda me parece estar vendo essa figura – um lívido perfil, tristemente respeitável, incuravelmente perdido! Era Bartleby (MELVILLE, 1986, p. 28).

Bartleby é personagem de soleira, não adentra o espaço, pois nunca esteve fora. Quando dentro, jamais pertencerá plenamente àquele local, não se adequará às regras de convívio e hierarquia; não abandonará o limiar. Ainda assim, demonstrará competência como copista, produzindo significativamente, embora em silêncio, apagado,

mecanicamente. Sua recusa inicial direciona-se à atividade de verificação da fidelidade das cópias, “parte indispensável da atividade de escriturário.” Mas porque Bartleby se indis põe a realizar essa tarefa? Será apenas pelo fato de ser “tarefa enfadonha, monótona e letárgica”? (MELVILLE, 1986, p. 31). Não cremos. Bartleby não parece o tipo dado a alegrias ou a tristezas envolvendo os afazeres; atesta a favor dele o fato de, preferindo não corrigir, continuar a copiar. Não é uma recusa ao trabalho, portanto. O que seria então?

A atividade de copista não envolve fornecer significado à palavra, como ocorre à atividade do poeta. Sob o risco de parecer óbvio, o copista copia. Se o texto copiado é a mais bela composição, ou apanhado de termos sem significado, não importa ao escrivão; seu trabalho é transcrever. Entretanto, ao realizar a conferência da escrita, procedimento no qual alguém lê e os demais acompanham, corre-se o risco de atrelar significado à palavra, referente ao significante. Mais lógico, portanto, seria entendermos a recusa do copista como tentativa de manter a linguagem separada de seu referente. Bartleby configurar-se-ia como elemento de linguagem, o que tornaria sua frase, “I would prefer not to”, instância principal da novela.

E o que faz essa linguagem senão des-significar? Se há algum referente externo à própria língua no início da novela, a repetição da frase por Bartleby, e posteriormente pelos demais membros do escritório, retira-lhe essa carga, deixando o significante nu, sem referente. Destituído da obrigação de referenciar, a palavra retorna a sua plenitude, contendo em si todas as possibilidades.

[...] apesar de sua construção funcional aparentemente normal, aparentemente conforme ao código estabelecido, vem antes operar como uma disfunção ou anomalia. Ela é a fórmula louca que cava internamente na língua usual uma espécie de outra língua estrangeira, no sentido, proposto por Deleuze, em que é próprio à psicose acionar um procedimento que consiste em fazer restituir, no uso ordinário da linguagem, uma língua original desconhecida (TEIXEIRA, 2008, p. 151).

Bartleby apresenta-se como essa anomalia genética presente no interior da estrutura organizada. Entropia que é sua fraqueza, pois desestrutura a ordem; e sua força, pois origem de toda contingência. Anomalia cujo controle não é possível: Bartleby não acata ordens, tem suas próprias razões, é o núcleo silencioso da língua; sua frase é puro significante, local de poesia, não de transcrição; ponto de criação, não de cópia. À letra morta, Bartleby preferirá o silêncio – cessa de copiar.

Ambos, *Bartleby e 4'33''*, estabelecem-se na linguagem, musical neste, escrita naquele. Ambos procuram um instante anterior ao ato, um momento, sem tempo e sem espaço (daí decorre a dificuldade em apreendê-lo) no qual tudo encontra-se em devir: pura potência que não quer se realizar, preferindo esse estado limiar, de ser e não ser, um estado de silêncio-presença. Mas, como dissemos, não são idênticos. A diferença entre as duas obras instala-se no coração do silêncio. *4'33''* rompe com todo significante: não há acorde tocado, não há ruído, nenhum barulho oriundo da orquestra, mas o referente – imaginário apenas – continua como possibilidade; é-nos possível pensar na obra, antecipar o porvir; imaginar a sonoridade ausente (e paradoxalmente presente). *Bartleby*, por sua vez, é puro significante: seu referente foi extirpado pela repetição e, ao fazê-lo, apresenta a possibilidade da língua pura.

Por caminhos diferentes, as duas obras novamente encontram-se: provam-nos que no possível, na potência, encontra-se a força geradora de todo o factível. E, se apreciar o realizado é deleite infinito, quão feliz será o homem que abraçar o inapreensível?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CAGE, John. *4'33''*. In: BBC Symphony Orchestra. Regência de Lawrence Foster. London: BBC, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

TEIXEIRA, Antonio. *Bartleby ou a criação*. In: PUCHEAU, Alberto. *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue; FAPERJ, 2008, p. 149-164.

Data de submissão: 17/04/2014

Data de aprovação: 20/05/2014