

O silêncio em espirais: Walter Franco

Prof. Dr. Sílvio Stessuk¹ (UNESP)

Resumo:

De “Me deixe mudo” – gravada pela primeira vez por Walter Franco em 1972 e lançada no ano seguinte no LP Ou não –, Augusto de Campos disse ser “A canção com maior registro de silêncio já feita no Brasil”. A proposta da presente comunicação consiste em fazer, no corpo harmônico de “Me deixe mudo”, uma leitura desse silêncio e de como sua abstração se relaciona criativamente com a liquidez da música e a concretude da palavra, competindo então seguir (porém de forma alinear) o percurso definido pelo próprio Walter Franco: “buscar a melodia que há num poema/ buscar o poema que há em uma melodia/ ouvir o silêncio”. Para efetivar tal leitura, vale recorrer ao prefácio de Stéphane Mallarmé para Un coup de dés – texto breve onde se encontra a raiz teórica acerca da estrutura fragmentária na poética moderna –, bem como aos preceitos sobre o vazio contidos no Tao te ching – filosofia à qual Walter Franco se confessa afeito.

Palavras-chave: Walter Franco, silêncio, fragmento, Stéphane Mallarmé, *Tao te ching*

Introdução

Em 1972, o nome de Walter Franco, como compositor, já era razoavelmente conhecido pelo público acompanhante dos festivais televisionados de música popular brasileira, através de canções como “Não se queima um sonho” e “Pátio dos loucos”, interpretadas respectivamente por Geraldo Vandré e Célia. Naquele ano, porém, Walter Franco veio a se tornar realmente célebre durante um momento, em razão da polêmica criada em torno da canção “Cabeça”, por ele mesmo defendida na fase nacional do VII Festival Internacional da Canção da Rede Globo. Alicerçada em conceitos concretistas e minimalistas, “Cabeça” se constituía como uma agressiva estrutura polifônica *a cappella*, erguida à base da superposição de recortes da letra, desse modo tornada incompreensível; sobre essa composição Augusto de Campos pondera que “Nem os protagonistas da Tropicália tinham ido tão longe.” Tal ousadia construtiva decerto feria a sensibilidade da maior parte dos espectadores, àquela época acostumados, dentre outras sonoridades, ainda aos ecos da sofisticação tranqüila da bossa-nova, já à suavidade do nascente *rock* rural ou então à inteligente e inteligível batalha musical há pouco travada entre os compositores ditos “engajados” e os já assimilados tropicalistas, isso para não falar do segmento rotulado como “brega” – são do mesmo 1972 “Águas de Março”, de Tom Jobim, “Casa no campo”, de Zé Rodrix e Tavito (ambas tornadas grandes sucessos na voz de Elis Regina, lá em duo com o maestro, aqui em solo), “Partido alto”, de Chico Buarque, “Chuva, suor e cerveja”, de Caetano Veloso, e “Vou tirar você desse lugar”, de Odair José. Não é de se admirar, portanto, que Walter Franco tenha sido vaiado todas as vezes que sua estranhíssima “Cabeça”, sem qualquer corpo musical reconhecível pelo gosto sensato da massa, subiu ao palco naquele festival.

Contudo, se o público vaiou, o júri aplaudiu, de sorte que Roberto Freire, Décio Pignatari, Nara Leão, Júlio Medaglia e Rogério Duprat, de acordo com o depoimento deste, estavam propensos a conceder à crueza da composição de Walter o prêmio de melhor canção. E foi assim que a guilhotina da censura desceu sobre a “Cabeça” de Walter Franco e as dos jurados: num escândalo sem precedentes na história dos festivais, a emissora, não se sabe se por iniciativa própria ou se cedendo a ordens do governo militar, optou por destituir o júri, substituindo-o por nova formação que aceitou declarar vencedoras outras canções mais palatáveis e comerciais (“Fio Maravilha”, do então Jorge Ben, e “Diálogo”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro) – mas não sem que antes

Roberto Freire denunciasse o embuste, para as câmeras ao vivo em pleno palco; e sua retirada do recinto, levado por seguranças, encerrou de maneira melancólica a era dos grandes festivais.

Para Walter Franco, entretanto, a celeuma acabou por render um contrato com a gravadora Continental para a realização de seu primeiro *long play*, no melhor estúdio brasileiro, com ampla liberdade de tempo e podendo o artista indicar seu produtor (no caso, Rogério Duprat), fato bastante surpreendente, tendo em vista o pouco apelo comercial prometido pela postura estética absolutamente *avant garde* do compositor de “Cabeça”. O acontecimento, de certa forma, até lembra o ocorrido décadas antes com o jovem Orson Welles quando, sem qualquer experiência cinematográfica, foi contratado com todas as vantagens pela companhia RKO, logo após o pânico causado pelo incidente da sua narrativa radiofônica de trecho d’*A guerra dos mundos*, de H. G. Wells – e o resultado desse contrato, para a posteridade, foi *Cidadão Kane*. Quanto ao álbum gravado por Walter Franco, lançado em 1973, recebeu o título de *Ou não*, sendo conhecido também como *Disco branco* ou *Disco da mosca*, saudado pelo crítico musical Tárík de Souza como “o mais ousado projeto sonoro autoral de nossa música popular, inclusive em nível de vanguarda internacional”, uma afirmativa instigante, em face do lançamento de *Acabou chorare*, dos Novos Baianos, ainda no ano anterior, e da persistente repercussão de avançados álbuns tropicalistas ou psicodélicos de fins da década de 60, a exemplo de *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), o primeiro *Ronnie Von* (1968) e os dois primeiros discos dos *Mutantes* (1968 e 1969). Em *Ou não*, ao lado de “Cabeça”, despontam outras composições igualmente inovadoras, como “Misturação”, “Fundo do poço”, “Xaxados e perdidos” – todas elas, letra e música, de autoria *in solo* de Walter. Na verdade, o disco inteiro é denso, difícil e desafiador. Entretanto, destaque especial parece merecer “Me deixe mudo”, com certeza o instante esteticamente mais próximo de “Cabeça”. Augusto de Campos, aliás, une-os num só comentário:

“Cabeça” e “Me deixe mudo” a explosão da letra em estilhaços de poesia e a sua implosão nos ocos do silêncio – composições que, como eu disse em meu *Balanço* [alude a sua obra de referência, *Balanço da bossa e outras bossas*], racharam a cabeça da música popular... (CAMPOS, 2000, p. 12, *sic*)

“Estilhaços”, “silêncio”, “explosão” e “implosão” – estes alguns dos fatores que interessam no momento, para a realização de uma leitura mais detalhada de “Me deixe mudo”.

1 A estrutura fragmentária de “Me deixe mudo”

“Me deixe mudo” seria novamente gravada por Chico Buarque no LP *Sinal fechado*, logo em 1974; depois, por Leno em *Meu nome é Gileno*, de 1976; e ainda pelo próprio Walter Franco em seu álbum de 1979, *Vela aberta. Sinal fechado, en passant*, aludindo aos tempos rudes da censura e tortura militares, e *Vela aberta* como num aceno branco à força libertária oposta pelo indivíduo que procura afirmar sua liberdade e identidade. Pode-se dizer que essas regravações se constituem em efetivas “canções”, ou seja, típicas peças líricas destinadas ao canto, outrossim apresentadas, no contexto gráfico e poemático, como estruturas regulares, compostas por duas estâncias de versos isométricos, sendo oito eneassílabos no encarte de *Sinal fechado* (edição em CD) e dezesseis tetrasílabos no de *Vela aberta* (*idem*) – disposições formais reveladoras de uma certa paridade entre o texto escrito, a ser lido, e sua realização cantada, a ser ouvida. Já no encarte de *Ou não* (também edição em CD, mas com a reprodução do encarte original da edição em vinil), a letra de “Me deixe mudo”, como as demais do disco, é dada numa continuidade sem qualquer pontuação e sem diferenciação de versos ou estrofes, parecendo apontar assim para um *status* de maior importância conferido à interpretação musical e sua audição; com efeito, o que sobressai, ampliando sobremaneira o alcance estético do artefato literário, à semelhança dos poemas sonoristas do Dadaísmo, é o registro fonográfico, de todo afastado do *cantabile* harmônico das versões posteriores – bem como de tudo aquilo que é tido como típico, em se falando em canção – e ostentando características suficientes para que se possa qualificá-lo como autêntica “anticanção”. De certo modo, os registros de Chico, de Leno e o segundo de Walter são, por assim dizer, “planos”, se comparados com o desnivelamen-

to sonoro e textual oferecido pela primeira versão, em que o corpo do som tocado e cantado se vê submetido à fragmentariedade, por conta das intervenções do silêncio. Senão vejamos. Eis no que consiste a letra regular de “Me deixe mudo” (para aproveitar o formato estrófico consoante exibido no encarte da edição em CD de *Vela aberta*):

Não me pergunte
Não me responda
Não me procure
E não se esconda
Não diga nada
Saiba de tudo
Fique calada
Me deixe mudo

Seja no canto
Seja no centro
Fique por fora
Fique por dentro
Seja o avesso
Seja metade
Se for começo
Fique a vontade (FRANCO, 1995, faixa 20)

A regravação de 1979 de Walter Franco, com duração de 2min34s, é melódica e harmonicamente plana, no sentido de que a instrumentação (guitarra, contrabaixo elétrico, bateria e reco-reco) se desenvolve sem solução de continuidade desde o começo da faixa, quando funciona como ligeira introdução ao canto; e após o início deste prosseguem ambos, sempre sem ruptura da harmonia, até o final em leve *fade out* (isto é, a diminuição do volume até o desaparecimento lento e progressivo de todos os sons). Noutras palavras, o som musical preenche de maneira lisa, sem pausas, todo o espaço acústico, do princípio ao término da faixa. A planura no nível melódico e harmônico estende-se ao nível da dicção, vez que a letra é executada na íntegra, sem cortes versíficos nem frás-ticos ou qualquer espécie de interrupção fonética que não as naturais, concernentes à distinção vocabular e à respiração.

A versão de Chico Buarque desenvolve-se igualmente plana, tanto no que tange à execução da melodia e da harmonia como à da letra, as quais ocupam o corpo inteiro da faixa; durando 2min16s, principia em *fade in* num volume bastante baixo e simultâneo de voz e instrumentos (percussão, guitarra e teclado), tudo caminhando invariavelmente em conjunto até o término em *fade out*, também muito baixo. Melódica e harmonicamente plano também se revela o registro de Leno: de levada roqueira, a faixa dura 2min59s, inteiramente atravessados pela voz e pela instrumentação (guitarras, baixo elétrico, bateria, percussão e saxofone), em concerto que finda em ligeiro *fade out*.

Em contraste com esses três registros planos, o original de 1973 (cujo tempo, bem mais amplo, é de 6min43s) se representa acusticamente desnivelado, em função da circunstância de que a melodia, a harmonia e a letra são, nos períodos inicial e final da faixa, fragmentadas por várias pausas de considerável extensão. É como se nesses momentos extremos o terreno da música e do texto – então do som – fosse pontuado por buracos de silêncio, de forma que a interpretação instrumental, e bem assim a vocal, como que tropeçam nessas depressões, resultando em desempenho que de algum modo lembra uma sucessão de *staccati* de longo intervalo.

A execução começa com quatro notas tocadas em violão solo e que, conquanto integrantes de um mesmo campo de acorde, à primeira vista se afiguram soltas, em face das lacunas de silêncio que as entremeiam; à medida que as mesmas notas vão sendo repetidas, a voz do intérprete vai surgindo por meio de certos ruídos de baixo volume (grunhidos ou talvez estalidos de língua), seguidos por fonemas e sílabas também pronunciados soltos, pois que de início não são identificáveis como

pouco e pouco se vão calando, até sobrar outra vez apenas a voz e o violão, os quais por quase um minuto soluçam ou – qual o apaixonado de Noel Rosa – gaguejam, como de início, fonemas, sílabas e notas soltas, dando-se assim a conclusão da faixa.

Percebe-se, por conseguinte, que a estrutura original de “Me deixe mudo” manifesta uma constituição ternária, tanto no que diz respeito à expressão da música quanto à da letra. O primeiro segmento propõe uma disposição fragmentária dos componentes sonoros, estabelecidos pausadamente como peças dispersas em meio a intermitências de silêncio, estas funcionando como alongamentos da calada antecedente que é o pressuposto de toda obra musical. A parte consecutiva se orienta pela associação desses componentes, que de peças dissociadas passam a integrar melodia, harmonia e letra “cheias”, isto é, ocupantes de todo o espaço acústico, sem concessões ao silêncio. Por fim, os elementos da canção tornam a se desarticular, instaurando assim a terceira parte, correspondente a um retorno à fragmentariedade do princípio, com as peças sonoras novamente lançadas ao acaso, qual manchas de som em meio a um fundo de silêncio, até a imposição da calada que finda a composição.

2 Um lance de sons

O poeta que inaugurou na Modernidade a técnica de instrumentalização do branco da página – e logo do silêncio – como agente interventor na fatura poética foi o francês Stéphane Mallarmé, com “Um lance de dados”, vindo a lume em 1897. Desenvolvido, conforme ele próprio explica, no entorno de “pesquisas” acerca do “verso livre” e do “poema em prosa” (MALLARMÉ, 1991, p. 152), o entendimento mallarmaico sobre a espacialização gráfica e a reorganização funcional da sintaxe do texto literário seria entendida na plenitude, aceita e afinal levada avante somente mais de meio século após, e não na França, mas no Brasil, com as experiências realizadas pela tríade concretista composta por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, os quais, pela pena deste último, invocaram “*Un Coup de Dés (...)* como o limiar da nova poesia” e seu autor como “o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem” (CAMPOS, 1991, p. 23). É ainda Augusto de Campos a dizer:

De resto, há toda uma linha privilegiada na moderna poesia de língua portuguesa que não se entende sem Mallarmé. Pense-se em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (especificamente o Fernando Pessoa dos sonetos de “Passos da Cruz” e o Sá-Carneiro que, em defesa do cubismo, escreve ao primeiro: “Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. **E nós compreendemo-los**”). Pense-se em Pedro Kilkerry, em Drummond (o Drummond de “Áporo”, “Claro Enigma” e “Isso é Aquilo”), no João Cabral de “Anti-Ode” e “Psicologia da Composição”.

Entre nós, um dos poucos retratos atualizados de Mallarmé se deve a Mário Faustino... (*id., op. cit.*, p. 25; grifo do autor)

A obra de Walter Franco filia-se a essa família, se não, talvez, na *Weltanschauung* quanto a alguns, com toda certeza pelo menos no que concerne à intensidade da preocupação construtiva concedida ao objeto estético. Não foi, pois, à toa a observação do mesmo Augusto de Campos, de que “Me deixe mudo” se revela como “A canção com maior registro de silêncio já feita no Brasil. E com recursos de tratamento da palavra que a aproximam da poesia concreta.” Na esteira desse comentário, e de regresso a Mallarmé, pertinente dizer que no prefácio a “Um lance de dados”, após se referir pela primeira vez ao aspecto do “espaçamento da leitura”, o simbolista francês aduz que

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgridido essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada

vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras... (MALLARMÉ, 1991, p. 151)

Nesse trecho é possível colher as duas premissas que concorrem dialeticamente para a realização material de “Um lance de dados”, e que de igual modo servem à inteligência de “Me deixe mudo”, a saber: o “fragmento” e o “silêncio em derredor”.

Para Mallarmé, o fragmento literário é fundamentalmente imagético e “não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia” (*id.*, *op. cit.*, p. 151). A ativação do discurso fragmentário corresponde, por conseguinte, à instauração de uma nova sintaxe e de um novo ritmo aptos a abarcar, explica o poeta, “certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto” (*id.*, *ibid.*) dantes interditos à Poesia tradicional – isto é, à Idéia vaga e arabescada, decomposta em sugestões de cores cujos contornos são por demais sutis para serem tocados, sem se desvanecer, com o instrumento da lógica versífrica e gramatical, Mallarmé aplica uma inovadora linguagem fragmentária tão multifacetada e volátil quanto seu objeto. Infira-se que o recurso à fragmentariedade representa para o texto poético, em primeiro lugar, o desatrelamento em relação à tirania do discurso comunicativo baseado na razão e, em segundo lugar, a libertação do lastro da contingência cotidiana e pragmática do muito real e muito sólido, operando-se, em contrapartida, um decisivo desvio rumo à pureza líquida da essencialidade ideal das coisas. Nada menos do que a busca diligente da *poésie pure* – aspiração que Mallarmé herdou de Charles Baudelaire –, calcada no jogo mágico da linguagem como mecanismo poderoso para se tentar transformar a realidade objetiva a partir das vibrações musicais e paradoxalmente desalienantes da fantasia na psique.

No entanto, de se notar que na concepção mallarmaica de fragmento como lascas do discurso e do pensamento racionais (neste ponto tributária da filosofia de Novalis) permanece ainda, por tênue que seja, um inegável sentido de coesão ao redor de um eixo frástico: Mallarmé realmente desarticula a velha sintaxe, explodindo-a, porém o faz de dentro para fora, de sorte que os detritos lingüísticos resultantes acabam por consistir em restos imagéticos que continuam sendo centelhas de frases – não obstante a sua estranheza, sua índole elíptica e as dificuldades opostas para que o raso sentido lógico neles encontre guarida. Entrementes, nas partes fragmentárias de “Me deixe mudo”, Walter Franco radicaliza a quebra do discurso, explodindo-o de fora para dentro, de tal maneira que os detritos que sobram se constituem não em restos de frases, mas sim em mais miúdos restos de palavras e de fonemas, cacos de sons lançados, como dados, ao acaso por sobre o tapete do silêncio. Neste particular, a poética de Walter se afigura mais próxima de algumas experimentações concretistas – como o Augusto de Campos de “*lygia fingers*” –, dadaístas – caso do Kurt Schwitters da “*Arquissonata*” – e cubo-futuristas – o Aleksiéi Krutchônîk de “*Alturas*” –, bem como do inteiro proceder de e. e. cummings.

Quanto ao branco da página mallarmaica – projeção idêntica ao branco da pauta em “Me deixe mudo” –, vale frisar ser eminentemente dialética sua conexão com o conceito de fragmento. A bem dizer, o fragmento se constitui como tal apenas se se ter em vista o silêncio interposto pelo vazio, feito ilhas léxicas ou sonoras cuja emersão somente pode ser compreendida em cotejo com a idéia de mar. Doutro lado, o vazio somente se constata como vazio, dotado de funcionalidade poética, precisamente em face do insulamento que propicia ao verbo. O poeta, assim, poetiza o nada – e nenhum material poderia ser mais puro do que esse.

Então, em Mallarmé, como em Walter Franco, o texto presente se inscreve numa moldura de ausência que por contraste lhe proporciona nítida sensação de profundidade, de tal modo que os fragmentos discursivos surgem como fagulhas que se vão desprendendo de um bloco de silêncio. Em ambos os poetas, o silêncio é prenhe de sons, o som procria silêncios.

Compete enfim esclarecer que de conformidade com o ponto de vista de Mallarmé – inserido que era no ideário simbolista e à semelhança de Baudelaire, Paul Verlaine e outros –, literatura e

música quase não se distinguem. Testemunho disso é um ensaio publicado em 1891, *A música e as letras*, no qual Mallarmé defende a equivalência das palavras e das notas no idêntico papel concomitante de ruptura e diálogo com o silêncio, seja este acústico, gráfico ou mesmo visual, pois todas essas manobras são sempre expressões sugestivas ou simbolizações do oculto, do mistério e do inefável. Destarte, a organização das palavras e imagens no texto escrito, tal como depois constaria no prefácio a “Um lance de dados”, deve corresponder a uma “partitura”, sustentante de uma “sinfonia” com “motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes” (MALLARMÉ, 1991, p. 151). Resulta que as palavras se encadeiam no discurso não por liames lógicos, segundo as apertadas regras gramaticais, mas sim em frouxidão, numa quase-liberdade imagética, conforme o movimento colorido e cambiante das notas musicais. É na verdade com isso que a rigidez sintática, sendo dissolvida, dá lugar ao dinamismo fugaz e se abre o espaço para a orquestração fragmentária da linguagem. À luz do que se entende a profunda coerência estética do procedimento de Walter Franco ao tratar, em “Me deixe mudo”, palavras, fonemas e notas musicais como materiais de natureza análoga – sons que dançam no tablado silencioso do espírito.

3 Os raios e os vácuos

No verso do encarte de seu álbum de 2001, intitulado *Tutano*, Walter Franco faz uma dedicatória a “Cícero, meu irmão que me ensinou, na prática, a filosofia do Tao”. A propósito, ao longo de sua lírica encontram-se disseminados vários aspectos extraídos dos ensinamentos taoístas, a cuja relevância na constituição de sua visão de mundo o artista faz menção em mais de uma oportunidade. Por isso, como conveniente arrematação à discussão estrutural, tem valimento invocar determinados excertos do *Tao te ching* de Lao-Tsé (escrito por volta do séc. VI a. C.) para a proposição de uma leitura cosmogônica de “Me deixe mudo” – tal como já tem sido enfatizada a importância da cosmogonia em “Um lance de dados”. Nesse contexto vem a calhar a colação do poema 11 do *Tao*:

Trinta raios convergentes no centro
Tem uma roda,
Mas somente os vácuos entre os raios
É que facultam o seu movimento.
O oleiro faz um vaso, manipulando a argila,
Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade.
Paredes são massas com portas e janelas,
Mas somente o vácuo entre as massas
Lhes dá utilidade –
Assim são as coisas físicas,
Que parecem ser o principal,
Mas o seu valor está no metafísico. (LAO-TSÉ, 2000, p. 45)

A circunstância salientada por Lao-Tsé é a de que os objetos componentes do universo físico, metonimizado na “roda” (de moinho), no “vaso” de “argila” e nas “paredes” e caracterizado pela concretude e visibilidade, têm sua razão de ser condicionada pelo nexos que possuam com o universo metafísico, figurativizado nos “vácuos” e por definição abstrato e invisível. Diante disto, os “Trinta raios convergentes no centro”, por exemplo, restariam inválidos, mesmo incompreensíveis enquanto integrantes do artefato “roda” de moinho, se entre eles não se intercalassem os espaços vazios através dos quais a ação do vento os impele à movimentação. *Mutatis mutandis*, encontra-se aí uma percepção bastante similar à distinção entre a aparência do mundo real e sensível e a verdade do mundo ideal e inteligível contida em especial n’*A república* de Platão, cuja filosofia floresceria cerca de dois séculos depois de Lao-Tsé, e bem assim se verifica pontos de contato com a mais tardia tese das correspondências, a ser esboçada por Baudelaire no séc. XIX.

Ora, o cerne de “Me deixe mudo” repousa exatamente no jogo correlativo entre o concreto, assentado na palavra poética, e o abstrato que se consubstancia no silêncio poetizado. Neste caso o canto, mormente ao tempo em que ainda lançado em fragmentos, dentre outras tarefas está a serviço

para evidenciar o silêncio, o qual quer expressar (à parecença do branco da página em Mallarmé) o mistério, o oculto, o transcendente, aquilo enfim que não se pode pretender conhecer senão quando chamada a atenção para sua aparente ausência. A esse respeito, no trecho inicial do poema 2 do *Tao te ching* se pode ler:

Só temos consciência do belo
Quando conhecemos o feio.
Só temos consciência do bom
Quando conhecemos o mau.
Porquanto o Ser e o Existir
Se engendram mutuamente.
O fácil e o difícil se completam.
O grande e o pequeno são complementares.
O alto e o baixo formam um todo.
O som e o silêncio formam a harmonia. (LAO-TSÉ, 2000, p. 25)

Recorde-se ademais arquitetar-se “Me deixe mudo”, de acordo com o demonstrado, numa configuração ternária que parte do silêncio, ao redor do qual progressivamente se entremeiam cacos acústicos que se vão agregando, como num rébus, até se atingir a completude do som, em seguida novamente fragmentado a fim de que se opere o retorno ao silêncio total. Ou, fazendo uso da metáfora taoísta, feito uma “argila” sonora cujos pedaços fonéticos e musicais se vão colando sob o trabalho do “oleiro”, desta maneira vindo a compor o “oco” revestido onde a palavra flore junto com a música, sendo, porém, logo depois quebrado o “vaso”. Temos, portanto, a estrutura **silêncio-som-silêncio** ou ainda, noutros termos, **ou não-sim-ou não**, marcada tanto pela identidade entre os elementos extremos como pelo regresso à mesma substância de vacuidade após um intervalo de matéria sonante. Vem a propósito o poema 4 do *Tao te ching*:

Tao é a Fonte do profundo silêncio
Que o uso jamais desgasta.
É como uma vacuidade,
Origem de todas as plenitudes do mundo.
Desafia as inteligências aguçadas.
Desfaz as coisas emaranhadas,
Fundeu, em uma só, todas as cores,
Unifica todas as diversidades.
Tao é a fonte do profundo silêncio,
Atua pelo não-agir.
Ninguém lhe conhece a origem,
Mas é o gerador de todos os deuses. (*id.*, *op. cit.*, p. 31)

Diversas outras passagens do *Tao te ching* reforçam a idéia básica de que a realidade física emanou de um vazio metafísico, freqüentemente associado ao silêncio. Assim,

Quem quer ouvir a Divindade
Não a ouvirá,
Porque ela é inaudível. (Poema 14, *id.*, *op. cit.*, p. 51)

Tao se parece com um quadrado infinito
Sem ângulos.
(...)
Parece-se com um som de infinita vibração
Que não se ouve. (Poema 41, *id.*, *op. cit.*, p. 110)

Antes que céu e terra existissem,
Já era o Ser
Imóvel, sem forma,
O Vácuo, o Nada, berço de todos os possíveis.

Para além da palavra e do pensamento
Está Tao, origem sem nome nem forma... (Poema 25, *id.*, *op. cit.*, p. 75)

Tao é infinita potência
Porque é silêncio Criador. (Poema 59, *id.*, *op. cit.*, p. 145)

Neste ponto, o *Tao te ching* e o *Gênesis* (1.1-3) são uníssonos, eis que

No princípio, criou Deus os céus e a terra.
A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.
Disse Deus: Haja luz; e houve luz.

Conclui-se que no pensamento taoísta, bem como no hebraico e no cristão, o caos primordial, de substância vácuca, indiferenciada, infinita e silenciosa, foi a fonte essencial donde brotou o mundo físico, cuja articulação se processou com a pronúncia do verbo que instaura a distinção da matéria – e na tradição judaico-cristã o *fiat lux*, som e luz em processo criativo, e logo poético, representa o preenchimento da espacialidade abstrata, “sem forma e vazia”, pela concretude dos “céus” e da “terra”. Bem assim, o primeiro segmento de “Me deixe mudo” parece flagrar exatamente o momento primevo de organização da criação como fragmentos de sons provenientes do silêncio, unindo-se até se firmar no discurso cantado da parte medial da peça, quando a palavra demonstra ocupar integralmente o espaço acústico, do “canto” ao “centro”, do “fora” ao “dentro”, em tudo e em seu “avesso”:

Seja no **canto**
Seja no **centro**
Fique por **fora**
Fique por **dentro**
Seja o **avesso**
Seja metade
Se for começo
Fique a vontade (FRANCO, 1995, faixa 9)

Não obstante, o estabelecimento do discurso verbal reconhecível em “Me deixe mudo” se pauta, no início, pela sucessão de imperativos negativos:

Não me pergunte
Não me responda
Não me procure
E **não** se esconda
Não diga **nada** (*id.*, *ibid.*)

A precisão do verso “Não diga nada”, como coroamento da negatividade dos anteriores, patenteia desde logo uma intenção de regresso ao silêncio – isso porque a criação sonora, ao contrário da eternidade do caos silente circundante, manifesta-se finita, tendendo portanto ao desaparecimento e à reunificação com a essência que é sua origem. Também quando surgem os primeiros imperativos de afirmação, eles nitidamente se norteiam por uma inclinação de regresso ao silêncio donde as próprias palavras fulguraram:

Não diga nada
Saiba de tudo
Fique **calada**
Me deixe **mudo** (*id.*, *ibid.*)

Então, já no título “Me deixe mudo” a composição demonstra sua índole cosmogônica: a mudez é o instante primigênio, anterior à criação, quando Deus ainda não havia proferido o verbo inicial e todas as coisas eram indistintas numa silenciosa unidade de essência; sair dessa mudez é de pronto desejar o retorno a ela. O *Tao* prescreve, no poema 40: “Tudo o que Existe egressa do Ser/ E

regressa ao Ser.” (LAO-TSÉ, 2000, p. 107) Por isso, a atitude de ficar “calada” e “mudo”, mesclando-se idealmente às pausas de silêncio que a peça musical ressalta, simboliza a doutrina do **não-agir**, tema de numerosos poemas do *Tao te ching* (por exemplo, o 3, o 37, o 57 etc...) e comportamento tido como ideal para o homem sábio, como medida mística de devolução da alma humana à divindade donde proveio e, por via de consequência, sua unificação com todas as coisas criadas pela divindade – o que explica o verso “Saiba de **tudo**”. Cabe outra citação do *Tao*:

Quem se ergue às alturas sem desejos
Enche de silêncio o coração.
E, ainda que todas as turbas ruidosas
Assaltem o homem isento de desejos,
Ele habita em profundo silêncio,
Contemplando, sereno, o louco vai-e-vem,
Porquanto tudo o que existe
É um incessante vir e voltar,
Um nascer e um morrer.
O que retorna volta ao Imperecível.
Quem isto compreende é sábio. (Poema 16, *id.*, *op. cit.*, p.55)

“Me deixe mudo”, por conseguinte, em sua estruturação ternária – do **silêncio** pretérito que flui em espirais rumo à palavra presente e desta em espirais ao **silêncio** futuro, aliás essencialmente idêntico ao silêncio pretérito – encarna o próprio sentido restitutivo da filosofia do Tao, palavra chinesa que, dentre outras traduções, comporta a acepção de “caminho”, isto é, a via mística entre o microcosmo humano e o macrocosmo divino; lembrando-se tal caminho possuir, coerentemente, conformação simbólica circular, cujo desenho reflete sempre o retorno ao ponto de partida, pois a expressão icônica da divindade no taoísmo é precisamente a pureza silenciosa do círculo vazio.

Referências Bibliográficas

Bíblia de estudo Almeida. 2ª ed. rev. e atual. Trad. de João Ferreira de Almeida. Barueri, Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BUARQUE, Chico. *Sinal fechado*. São Paulo, Universal Music, (C)1974, (P)2001.

CAMPOS, Augusto de. “Mallarmé: o poeta em greve”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; e CAMPOS, Haroldo (trad. e textos críticos). *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1991.

_____. “Walter Franco” (*release*). In: FRANCO, Walter. *Revolver/Ou não*. Ed. remasterizada, com reprod. das capas e encartes originais. Rio de Janeiro, Warner Music, (C)1975, (C)1973, (P)2000, p. 12 do encarte.

FRANCO, Walter. *Revolver/Ou não*. Rio de Janeiro, Warner Music, (C)1975, (C)1973, (P)2000.

_____. *Vela aberta*. Porto Ferreira, Rock Company, (C)1979, (P)1995.

LAO-TSÉ. *Tao te ching*. Trad. e comentários de Huberto Rohden. São Paulo, Martin Claret, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. “Prefácio” a “Um lance de dados”. Trad. de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; e CAMPOS, Haroldo (org., trad. e textos críticos). *Mallarmé*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 151-152.

Autor

¹ **Sílvio STESSUK, Prof. Dr.**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Câmpus de Assis (UNESP)
Departamento de Literatura
silviostessuk@gmail.com