

**OS SENTIDOS DO SILÊNCIO NO DISCURSO MUSICAL:
UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE POEMA
E MELODIA NA MÚSICA “CÁLICE”**

Sarah Lohuamma Almeida Araújo Sousa (UFT)
sarahlohuammaaraujo@gmail.com

Marcos Aarão Sales Sousa (FACIMP-WYDEN)
marcosassousa@hotmail.com

Janete Silva dos Santos (UFT)
janetesantos35@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo busca compreender os sentidos de silêncio dentro da Análise de Discurso e da Teoria Musical a partir da análise da música “Cálce”, de Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil. O silêncio, ao contrário do entendimento do senso comum, é o princípio de toda a significação. Não se trata de vazio e sim de um campo fértil de produção de sentidos tanto para o discurso quanto para a música. O objetivo aqui, portanto, é analisar os sentidos de silêncio na música “Cálce” e sua relação entre poema e melodia. A metodologia utilizada é de natureza aplicada, objetivo-explicativa e de abordagem qualitativa. São utilizados procedimentos bibliográficos, tomando como base Eni Orlandi e John Cage, e documental, com a partitura de “Cálce”. A partir da análise, relacionando o poema e melodia da música, foi possível compreender que os sentidos de silêncio se relacionam e se completam, evidenciando os múltiplos sujeitos, ideologias e discursos presentes na canção.

Palavras-chave:

Silêncio. Análise de Discurso. Teoria musical.

ABSTRACT

This article aims to understand the senses of silence within Discourse Analysis and Musical Theory from that analysis of the Chico Buarque de Hollanda and Gilberto Gil's song “Cálce”. The Silence, contrary to common sense understanding, is the beginning of all meaning. It is not a question of emptiness, but a fertile field of meaning production for both speech and music. The goal here, therefore, is to analyze the senses of silence in the song “Cálce” and their relation between poem and melody. The methodology used is of an applied nature, objective-explanatory and qualitative approach. Bibliographic procedures are used, based on Eni Orlandi and John Cage, and documentary, with the sheet music of “Cálce”. From the analysis, relating the poem and melody of the music, it was possible to understand that the senses of silence are related and complete, highlighting the multiple subjects, ideologies and discourses present in the song.

Keywords:

Silence. Discourse Analysis. Musical theory.

1. Introdução

Este artigo relaciona o entendimento de silêncio dentro da Análise de Discurso e da Teoria Musical tomando como base os estudos de Eni-Orlandi e John Cage. O intuito é comprovar a partir da análise da música “Cálice”, de Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil, que os sentidos de silêncio entre melodia e poema estão interligados.

Socialmente falando, o silêncio é entendido como ausência de sons. Porém, ele é a base da significação, o princípio fundador. Tão relevante de ser estudado quanto as próprias palavras e notas musicais.

Necessário à significação, o silêncio atua na constituição dos sujeitos, suas identidades e ideologias. Para a música atua também com papel constitutivo e de sentido, pois é a partir do silêncio que os sons se articulam e organizam.

“Cálice” é um dos grandes hinos de resistência ao período ditatorial no Brasil. Logo, é uma crítica ao contexto social repressivo da época e trata, principalmente, da ideia de silêncio e seus múltiplos sentidos.

O objetivo, portanto, é compreender como se dá a noção de silêncio tanto no campo da Análise de Discurso quanto na Teoria Musical relacionando seus entendimentos a partir da análise de “Cálice”. O silêncio não tem marcas formais, porém, seguindo seus traços e pistas, visa-se compreender que os sentidos de silêncio para o poema e melodia da música se relacionam e complementam.

2. O silêncio no discurso

Pelo senso comum, socialmente o silêncio é entendido como pura e simples ausência de som. Em meio à facilidade de se obter informações e à rapidez em que as comunicações se desenvolvem, tudo se torna urgente e precisa ser audível para chamar atenção. O silêncio, portanto, acaba sendo entendido como vazio.

Em contrapartida, o mesmo senso comum também nos diz que “quem cala consente” e que “para um bom entendedor meia palavra basta”. De fato, há uma incongruência no entendimento. Como o silêncio pode não significar e ao mesmo tempo dizer tanto? Ser uma boa resposta ou mesmo explicação? A verdade é que o silêncio não é ausência, ele é um terreno fértil.

O campo de estudos da Análise de Discurso entende que o silêncio compõe o discurso, logo, é matéria discursiva por excelência e significativa. Eni Orlandi (2007) explica que osilêncio é a “respiração”(o folego) da significação.

A concepção de discurso aqui é a de material simbólico para o estudo do funcionamento dos mecanismos de produção de sentidos. Não se trata do imaginário social de discurso como uma fala pública previamente elaborada. O discurso assume várias formas, escrita, oral, verbal, não-verbal, etc., “é a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2013, p. 15)

Osilêncio, a partir dessa ótica materialista do discurso, assume um papel fundamental por se definir pela sua relação com a significação e não com a parte sonora da linguagem, não havendo relação com o dizer para significar.

Nesse sentido, Orlandi trata em sua obra de duas formas principais de silêncio: o silêncio Fundador (ou fundante) e a política de silêncio (ou silenciamento).

O que nos interessa é, sobretudo, fazer aparecer, em relação à categorização das formas de silêncio, duas delas: a) o silêncio fundante; e b) a política do silêncio (o silenciamento).

A primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 53)

Percebe-se, portanto, que o silêncio funda e fundamenta o sentido das palavras que nelas mesmas precisam de um espaço significante para significar. “É o lugar que permite a linguagem significar” (ORLANDI, 2007, p. 68), ele atravessa as palavras.

Como agente da censura, por sua vez, o silêncio enuncia aquilo que não pode ser enunciado. Orlandi (2007) ainda divide o Silenciamento em duas outras formas: o silêncio Constitutivo, como conjunto do que é preciso não dizer para dizer, e o silêncio local, mais fácil de ser identificado, como a interdição do dizer. O silêncio local por ser exemplificado pelo processo de censura que só permite ao sujeito ocupar o lugar que lhe foi destinado. Os sentidos aqui são impostos. Assim, dizer e silenciar são processos que andam juntos.

Eni Orlandi (2007) evidencia a importância do silêncio quando

explica que este faz parte da própria constituição do sujeito, compondo sua identidade, e do sentido. “No silêncio, o sentido se faz em movimento, a palavra segue seu curso, o sujeito cumpre a relação de sua identidade (e da diferença).” (ORLANDI, 2007, p. 153).

O sujeito, atravessado por múltiplos discursos, desmanchar-se-ia em sua dispersão. No entanto, assim como o sentido é errático, o sujeito também é movente: o que o mantém em sua identidade não são os elementos diversos de seus conteúdos, nem sua configuração específica, mas seu estar (ser)-em-silêncio. (ORLANDI, 2007, p. 90)

O sujeito é resultado da relação existente entre história e ideologia e se constitui na relação com o outro. Não sendo a origem do sentido, está condenado a significar. Portanto, o sujeito do discurso não se pertence (ORLANDI, 2007). A identidade desse sujeito, por sua vez, é o produto do modo como se constroem as tramas que embasam o sentido.

Dessa forma, o silêncio pode ser encarado como o princípio de toda a significação. Falar em linguagem é falar em silêncio e não há como compreender a linguagem sem compreender o processo de significação a partir do silêncio, que constitui o sujeito e sua identidade.

3. O silêncio na música

O entendimento de que silêncio não é vazio e sim significação é comum não apenas ao campo de estudos da análise de discurso, mas também para o campo de estudos da teoria musical. Estudar o silêncio para a música é tão relevante quanto estudar as próprias notas musicais. Afinal, de que vale conhecer as notas de uma melodia se se desconhece o tempo de cada nota, as respirações, as pausas, etc.? Sem o silêncio para significar, a melodia, a música como um todo se torna irreconhecível.

O autor de uma música ao escrever sua melodia registra não apenas as notas, mas toda a sua execução. Logo, todos os seus silêncios. O silêncio dentro de uma partitura, portanto, é intencionalmente criado e planejado, sendo que para a sua reprodução deve ser milimetricamente respeitado. Isso significa que o silêncio é fundamental para que a música tenha sentido.

O compositor e maestro John Cage, afirma que “Nenhum som tem que o silêncio o extinga. E não existe silêncio que não seja preche de som” (CAGE, 1961, p. 135). Épocas diferentes e contextos completamente diferentes, mas Cage aqui trata o silêncio, semelhantemente a Or-

landi e Pêcheux, como o princípio da significação. O silêncio precede o som e assim como compõe a matéria discursiva também compõe a matéria musical.

Cage é conhecido especialmente pela música 4'33" (1952) em que não executa nenhuma nota musical. A referida música é um exemplo de que afirmar “nenhum som teme que o silêncio o extinga” é afirmar que na relação som/silêncio existe uma coexistência. Não há uma nítida divisão. Não é necessário que o silêncio cesse para que haja som e nem que o som cesse para que haja silêncio. “O silêncio não está apenas entre as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência.”(ORLANDI, 2007, p. 69).

A fim de embasar a análise do capítulo seguinte, é importante tratar, primeiramente, de alguns silêncios musicais e seus respectivos termos. Cabe destacar que o silêncio aqui tratado não é um silêncio físico, até porque este não existe do ponto de vista acústico. Em qualquer lugar sempre haverá algum tipo de som, ainda que de baixa intensidade ou pouca definição.

Foi nessa constatação que se baseou a grande frustração do compositor contemporâneo John Cage. Ao entrar em uma câmara anecoica, ambiente totalmente isolado acusticamente, ele ouviu, em vez de silêncio, sons provenientes de seu organismo. O silêncio é então, do ponto de vista físico, um tipo de som. Um som que aprendemos a ignorar. (VILELA, 2016, p. 15)

Entretanto, o entendimento de como se classifica o silêncio musical é de suma importância para construir as relações de sentido necessárias à posterior análise proposta por esse artigo.

O professor Bohumil Med divide a música em 4 partes principais:

- 1 – Melodia – conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música);
- 2 – Harmonia – conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música);
- 3 – Contraponto – conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música);
- 4 – Ritmo – ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e harmonia. (MED, 1996, p. 11)

Dessa forma, de nada adianta apenas uma sequência de notas a-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

través de uma melodia, se esta melodia não possui um ritmo específico que “organiza o tempo”(MED, 1996, p. 20) de cada nota para que a música tenha sentido.

A representação da música e suas partes se dão através da notação musical, que são os sinais que representam a escrita musical universalmente. De forma simplificada é a música em sua versão escrita através de sinais padronizados que permitem a leitura de qualquer músico e que possibilita sua reprodução.

A partir da notação musical os silêncios de uma música também são possíveis de representação, assim como as notas musicais. Alguns exemplos de fácil compreensão são as pausas, as respirações, as suspensões e as interrupções.

Para cada figura representativa de uma nota existe também uma figura representativa de silêncio, que são as denominadas “pausas”. Logo, pode-se dizer que a pausa tem um tempo determinado dentro da execução da música. Este tempo está relacionado à figura de nota que a pausa faz referência, como pode ser visto no quadro abaixo.



A escrita de uma música é estruturada como qualquer outro texto, sendo que o músico necessita de fazer também respirações. Na música existem frases como nos discursos, dividindo-se ele em diversos períodos (GARAUDÊ, 1974). Assim como na estrutura gramatical as respirações na notação musical são representadas por vírgulas que apontam o momento certo em que o músico deve tomar fôlego.



A suspensão e a interrupção são fenômenos registrados a partir do sinal da fermata. Uma fermata é um pequeno sinal de curvatura com um ponto. Serve para prolongar o som ou silêncio por tempo indeterminado.

Se posta em cima de uma nota ela prologará o tempo de reprodução da aquela nota. Quando colocada sobre uma pausa chama-se suspensão; quando colocada sobre uma barra de compasso, indica uma pequena interrupção entre dois sons (cesura). (BRASIL, 2014).



As pausas, respirações, suspensões e interrupções são alguns dos silêncios de mais fácil percepção registrados em uma notação musical. Porém, como já apresentado, o silêncio é um princípio fundador e sua forma não pode ser completamente representada. Na passagem de uma para outra nota, por exemplo, existe micro silêncios. A dinâmica dos intervalos musicais também é construída com base no silêncio. Os tempos de uma música só são possíveis pela relevância construtiva do silêncio em sua criação. Assim:

A utilização do silêncio na construção do discurso musical possui uma importância construtiva. Musicalmente, não existem variáveis no silêncio além de sua duração. No entanto, não são apenas as variações paramétricas dos sons que produzem música. É necessário que estes sons se articulem, se organizem; é necessário que, nesse processo, cada som responda a uma ou diversas funções dentro de algum tipo de discurso musical. (RAMOS, 1997, p. 129)

Portanto, falar em silêncio musical vai além de citar as formas já sinalizadas a partir de sua notação. “o silêncio, representado pela pausa, possui no discurso musical uma possibilidade de articulação tão presente e com funções tão múltiplas quanto o som.” (RAMOS, 1997, p. 129). Logo, o silêncio atua na construção da música, no sentido de cada nota. Não apenas entre as notas.

4. Uma análise da música “Cálice”: os sentidos de silêncio na relação entre poema e melodia

Diante do que já foi exposto, pode-se entender que os sentidos de silêncio dentro da Análise de Discurso e da Teoria Musical são muito semelhantes. O silêncio atua como princípio fundador e fundamenta não só o sentido das palavras, mas também as próprias notas musicais e construção de uma música.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A música, por sua vez, se comunica não apenas pelo seu poema, mas também por sua melodia. Há uma transmissão de intensões e mensagens a partir da melodia de uma música. Pensar em como o uso de tripla sonora, por exemplo, se tornou parte integrante da arte cinematográfica, ou como a musicoterapia é capaz de curar, faz atentar para o poder comunicativo da música.

A musicoterapia é a utilização da música e/ou instrumentos musicais (som, ritmo, melodia e harmonia) pelo musicoterapeuta e pelo cliente ou grupo em um processo estruturado para facilitar e promover a comunicação, o relacionamento, a aprendizagem, a mobilização, a expressão e a organização (física, emocional, mental, social e cognitiva) para desenvolver potenciais ou recuperar funções do indivíduo de forma que ele possa alcançar uma melhor integração intra e interpessoal e conseqüentemente uma melhor qualidade de vida. (BACKES, 2003, p. 39)

Levando em consideração a relevância constitutiva do silêncio tanto para a Análise do Discurso quanto para a Teoria Musical, o questionamento que se faz é: haveria, portanto, relações de sentido de silêncio entre o poema e a melodia de uma música? Os silêncios registrados em uma partitura podem estar ligados ao dito pelo poema, ou mesmo ao que não pôde ser dito?

Para responder a tais questionamentos utilizou-se como objeto de análise a música “Cálice”, de Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil. A proposta é analisar os silêncios musicais da melodia e buscar relações de sentido ligadas ao poema da música.

A música em questão foi escrita em 1973, período ditatorial no Brasil. Porém, pelo conteúdo de crítica social só foi liberada pela censura em 1978. Mesmo assim, se tornou um dos grandes hinos de resistência ao governo autoritário. “Cálice” já passou por várias análises. O texto e as técnicas discursivas utilizadas pelo autor para burlar a censura do contexto político chamam a atenção e oferecem um rico conteúdo de produção de sentidos. Orlandi (2007) chega a citar a obra ao tratar da relevância da Música Popular Brasileira no movimento de resistência a censura da época, ao qual intitula de samba-duplex.

No domínio do discurso da MPB, uma forma específica de resistência que apareceu durante a ditadura é o samba-duplex de Chico Buarque de Hollanda. O samba-duplex é uma resposta particular ao modo torto de significar instalado pela surdez da língua-de-espuma. (ORLANDI, 2007, p. 99)

A análise aqui proposta se dará por estrofes. Porém, como todos os versos de Cálice estão marcados por vozes, metáforas e significados

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

implícitos ou explícitos, alguns com conteúdos mais significativos que outros, nem todos os versos serão explorados neste artigo. A proposta é focar nos sentidos do silêncio em uma análise que leve em consideração simultaneamente o poema e a notação musical. A partitura aqui apresentada é um arranjo do maestro André Vidal para canto em coral. Por este motivo é apresentada a divisão em 4 vozes. Todavia, frise-se que, na gravação original, também há participação de coral em harmonia com o intérprete solista. O que justifica e fundamenta a análise aqui apresentada. Abaixo se tem a primeira estrofe da música.

CÁLICE

Arr.: André Vidal Chico Buarque • Gilberto Gil

Soprano: co-mo be - zar des - ca - be - bi - da - r - marga - trágic a dor es - go - lir a - la - bu - ta

Contralto: ah...

Tenor: me-mo - ca - la - ca - lico - ca - resta - a - petto - si - lência - sa - ci - da - de - não - se - ca - ta

Baixo: me-mo - ca - la - ca - lico - ca - resta - a - petto - si - lência - sa - ci - da - de - não - se - ca - ta

Soprano: va - le - sar - é - llo - da - san - ta - ma - ior - a - n - e - sar - é - llo - da - ou - tra - ou - tra - re

Contralto: ah...

Tenor: ou - tra - re

Baixo: ou - tra - re

Soprano: a - li - da - da - tan - ta - men - to - se - tan - ta - fan - ça - brio - sa

Contralto: ah...

Tenor: a - li - da - da - tan - ta - men - to - se - tan - ta - fan - ça - brio - sa

Baixo: a - li - da - da - tan - ta - men - to - se - tan - ta - fan - ça - brio - sa

Na partitura a música está harmonizada em 4 vozes: soprano, contralto, tenor e baixo. O que chama a atenção, mas ao mesmo tempo é algo esperado, é que a música não se inicia por uma nota (som) e sim por uma pausa (silêncio). Há pausas simultâneas, silêncios em todas as 4 vozes. Esse comportamento considerado atípico dentro de uma estrutura musical é chamado de “ritmo acéfalo” (BRASIL, 2014, p. 47). O início do som, propriamente, se dá com apenas uma voz (tenor) e no tempo fraco da música. “No início é o silêncio. A linguagem vem depois” (ORLAN-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

DI, 2007, p. 27). Esse jogo de silêncio e marcação do tempo revela que o sujeito se encontra oprimido e numa situação de vulnerabilidade. Esse sentido estabelece uma relação direta com o poema na primeira estrofe.

Na primeira estrofe o sujeito do discurso ambienta o ouvinte sobre uma realidade social contrária as suas vontades. O verbo escolhido no segundo verso foi “tragar”, ou seja, engolir de forma brusca e súbita. Não há escolha, não há tempo para pensar. Nada que possa sair da boca, apenas “tragar” e “engolir”. Suportar e não se manifestar.

Os terceiro e quarto versos são claros quando o sujeito afirma “mesmo calada a boca, resta o peito/silêncio na cidade não se escuta”. Logo, mesmo que ele tenha sido obrigado a apenas tragar e engolir sem que nada possa dizer, seus valores, sonhos e vontades permanecem vivos dentro do peito. O que revela que o ato mecânico de pôr-se em silêncio não significa calar-se ou apagar-se. “O silêncio não é, pois, imediatamente visível e interpretável” (ORLANDI, 2007, p. 58).

Logo, poema e melodia ambientam o ouvinte sobre o contexto social que é de um silêncio atípico, um silêncio imposto. A questão é que para romper este silêncio é necessário coragem e força. O silêncio inicial da música, portanto, não revela apenas a vulnerabilidade do sujeito, mas funciona como um marco da “violência” e da “força bruta” a que a população é submetida. Lembrete esse que, como consequência, gera um ajuntamento de forças e resistência. “Simulando, pois, o senso comum, o consenso, o estereótipo, ele se instala para dizer, no entanto, o que é proibido. Nem mais, nem menos.” (ORLANDI, 2007, p. 100).

No fim da primeira estrofe, o sujeito deseja uma “outra realidade menos morta”. Na partitura, após a palavra “morta”, todas as vozes se calam através de pausas de mesma duração. O silêncio da melodia revela que a intensão do sujeito não foi apenas de utilizar a palavra “morta” como metáfora para o silêncio imposto, mas também de forma literal referenciar as mortes daqueles que se posicionam contra o sistema. As pausas aqui representam um comportamento cultural dentro da sociedade: estar em silêncio em respeito aos que morreram.

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A estrutura melódica e notação musical da segunda estrofe é a mesma da primeira estrofe, marcada pelo início em pausa, ou seja, acéfalo, como já citado. Portanto, a segunda estrofe obedece ao mesmo padrão melódico da primeira, assim, há um retorno ao sujeito do início da música que ambienta e alerta o ouvinte sobre o contexto social.

O sujeito continua sua narrativa onde a “noite” tem papel de destaque. Era na “calada da noite” que acontecia tudo aquilo que não poderia ser visto: as reuniões da resistência e as buscas da polícia aos “suspeitos”, que eram levados no meio da noite de suas casas e muitas vezes não mais voltavam. Há um duplo sentido, portanto, quando o sujeito enuncia “se na calada da noite eu me dano”, pois ele faz referência tanto à ação de sair a noite, quanto à palavra “dano” em seu sentido literal, ou seja, sofrer o dano, viver a tensão de ser apanhado.

O silêncio aqui ganha mais um sentido do que aquele de repressão já apresentado. Não se trata apenas do silêncio imposto, mas daquilo que não é comunicado a população. A crueldade e violência escondida na noite enquanto durante o dia se vive a mentira do milagre econômico, muito divulgado pelo governo durante o regime. Esse sentido de silêncio atordoava o sujeito, “esse silêncio todo me atordoava”. É possível perceber a atmosfera de tensão que envolve essa estrofe. Um misto de medo e alerta: “atordoado eu permaneço atento”. Atento para o que pode vir a acontecer.

Na melodia, após o verso “na arquibancada a qualquer momento”, todas as vozes se silenciam por pausas. Esse é um silêncio de tensão. Todos quietos para que o menor ruído possa ser ouvido.

The image displays a musical score for a song, consisting of two systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano, alto, tenor, and bass) and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal lines. The first system of staves shows the beginning of a phrase, with the lyrics: "faz ta de mim", "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa", "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa", "faz ta de mim", "as - sa". The second system of staves continues the phrase, with the lyrics: "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa", "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa", "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa", "cé - li - ce", "faz ta de mim", "as - sa". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The image shows a musical score for a song, consisting of two systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and correspond to the text in the paragraphs below. The first system contains the first two lines of the chorus, and the second system contains the next two lines.

O refrão se inicia com a referência da passagem bíblica: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice” (Marcos 14:36). A citação de Jesus no calvário convoca as ideias de perseguição, sofrimento e traição. Porém, como todo o restante do poema, a referência é uma metáfora ao regime autoritário e repressivo. Há também a conhecida ambiguidade em relação à palavra “cálice”. Cálice de vinho tinto (como um substantivo), ou cálice, como uma espécie de artifício fonético de “cale-se”, de silenciar-se (verbo no imperativo)? Eni Orlandi (2007) traz também relevante consideração quanto à construção da palavra como proparoxítone e a consequente associação, devido aos traços morfológicos, ao substantivo próprio “Médici”, general chefe de governo na época.

Na melodia as 4 vozes se revezam ao emitir o verso “Pai, afasta de mim esse”. Uma por vez emite um trecho do verso enquanto as demais se põem em pausa. A súplica aqui vem não apenas de um sujeito no discurso, são várias vozes que pedem por mudança. As vozes dividem a carga da súplica e os sujeitos que emitem o mesmo discurso se multiplicam. Porém, no momento da melodia referente ao “cálice” todas as vozes atuam simultaneamente. Gera espanto para aquele que ouve, já que é uma ruptura no padrão que a melodia vinha seguindo desde então. De fato, “Cálice” não faz parte da súplica, na verdade é a resposta da súplica e corresponde a outro sujeito. Trata-se do comando de calar-se imposto pelo regime autoritário. Tem-se, portanto, do ponto de vista sintático, duas orações e dois sujeitos distintos.

No fim do refrão, a última palavra pronunciada é “sangue”. Na melodia após a emissão da palavra todas as vozes se calam novamente por pausas. “Sangue” faz referência ao sangue derramado e encerra-se o refrão assim como na primeira estrofe, em um silêncio respeitoso àqueles que já se foram.



O desejo por liberdade, que começou discreto no final da terceira estrofe, ganha força na quarta estrofe. O sujeito se mostra mais positivo ao constatar que o “mundo não é tão pequeno” e que a “vida não é um fato consumado”. O fim, portanto, não está traçado, a vida é movimento e a realidade daquele contexto pode ser alterada. O sujeito deseja ser livre até mesmo para seus erros e sua morte. “Quero morrer do meu próprio veneno” e não pela ação do governo.



Após cada estrofe o refrão se repete. Após a quarta estrofe o refrão se repete pela última vez e a música se encerra. Chama a atenção o fato de que em todas as vezes que o refrão é repetido ele é encerrado por pausas. As vozes se põem em silêncio. Porém, na última reprodução, que é o fim da música, a melodia se modifica. A música não é encerrada por pausas, é encerrada por notas musicais com fermatas.

Como já dito anteriormente, a fermata é um sinal da grafia musical que quando posto sobre a nota prolonga o seu som por tempo indeterminado. A estrutura melódica da música mais uma vez tem relação direta com seu poema que se inicia pessimista e temeroso, mas ganha força e otimismo por mudança ao fim.

No seu início, a primeira grafia da música são pausas, um com-

portamento atípico, mas o seu fim é com o som propagado por tempo indeterminado. Os múltiplos sujeitos de “Cálice” informam que o silenciamento que havia inicialmente em suas vozes, ligado à história e ideologia, esse sentido de silêncio foi rompido pela união de forças e resistência. Que suas vozes não se calem, que falem o tempo que precisarem falar.

5. Conclusão

No imaginário social o silêncio ocupa a ideia de ausência de sons e para que algo faça sentido precisa ser audível. Mas a verdade é que este silêncio não existe. Não há uma ausência absoluta de sons.

O silêncio, ao contrário do que se pensa, é um terreno fértil de múltiplas possibilidades discursivas. É através do silêncio que se funda toda a significação. Discursivamente falando, ele está entre as palavras e nas próprias palavras também.

Semelhante ao entendimento da Análise de Discurso é o entendimento da Teoria Musical sobre o silêncio. Pois, assim como o silêncio compõe a matéria discursiva, também compõe a matéria musical. O silêncio possui para a música uma relevância constitutiva e de sentido.

Note-se ainda que não seja apenas teoricamente que esta interseção sobre o entendimento de silêncio acontece. Apesar do silêncio não ser interpretável ele é compreensível. Desse modo, através da análise da música “Cálice” foi possível constatar que os sentidos de silêncio da melodia e do poema estão intricadamente relacionados, chegando a se completar.

A análise abre espaço para que o silêncio possa ser ressignificado dentro do imaginário social. Os múltiplos sujeitos do poema foram evidenciados pelas vozes da melodia. Os silêncios do poema e melodia se uniram na produção de sentidos sobre um contexto de repressão social mostrando, portanto, que o silêncio possui história e significa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACKES, D.S. *et al.* Música: terapia complementar no processo de humanização de uma CTI. In: *Revista Nursing*, V. 66, n. 6, p. 37-42, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRASIL, Congregação Cristã. *Método de Teoria e Solfejo*. 2. ed. 2014.

BUARQUE, Chico. *Cálice*. Arranjo André Vidal, disponível para download em http://www.festivaldecorais.com.br/versao/2013_ChicoBuarque/index.php/arranjos/?l=C

CAGE, J. *Silenc*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis-RJ: Vozes. Lisboa, 1972.

GARAUADÊ, Alexis. *Solfejos: Escalas Primárias, Secundárias e Conservatórios*. São Paulo-SP: Irmãos Vitale, 1974.

Letra de Cálice no site oficial de Chico Buarque de Holanda (http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calice_73.htm).

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília-DF: Musimed, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *Análise de Discurso*. 11. ed. Campinas: Pontes, 2013.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. O Uso Musical do Silêncio. In: *Revista Música*, São Paulo, p. 129-68, 1997.

VILELA, Diogo de Oliveira. *Os sentidos do silêncio: Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado – Universidade de Brasília), Brasília, 2016.