

REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E LINGUAGEM¹

REFLECTIONS ON MUSIC AND LANGUAGE

Tiago Sanches Nogueira

Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)

Professor Convidado da Faculdade de Medicina do ABC

Autor do livro " Ensaio sobre um Infinito

Autor do Espetáculo Musical Esgritos e de trilhas sonoras para teatro

E-mail: tiagosanches@ig.com.br

RESUMO

O presente artigo discute as possíveis intersecções entre música e linguagem. A partir das reflexões de Freud acerca do Inconsciente e sua relação com o sonoro, o autor aponta para a dimensão evocativa da música aproximando-a da linguagem. Mostra que a palavra enquanto unidade básica da função de linguagem e como representação complexa constitui-se como resultado da fundação de uma matriz simbolizante implantada pela música da voz do agente materno. Neste sentido, conclui-se que a música se apresenta como suporte e meio de comunicação do antes oculto, daquilo que a linguagem não alcança.

Palavras-chave: Música. Linguagem. Inconsciente. Freud. Psicanálise.

ABSTRACT

This article discusses the possible intersections between music and language. From the reflections of Freud about the unconscious and its relation to sound, the author points to the evocative dimension of approaching the music of language. It shows that the word as a basic unit of language and how complex representation function was established as a result of the foundation of a matrix symbolizing implemented by breast agent voice of music. In this sense, it is concluded that music is presented as support and means of communication before the occult, what language can not reach.

Key-words: Music. Language. Unconscious. Freud. Psychoanalysis.

No apêndice C de seu artigo *O Inconsciente*, Freud (1915) retoma algumas reflexões apresentadas em seu trabalho de 1891 sobre as afasias, quando toma a palavra como unidade básica da função da linguagem, e como uma representação complexa que combina elementos auditivos, visuais e sinestésicos. Freud distingue na palavra quatro componentes: a imagem acústica, a imagem visual da letra, a imagem motora da fala e a imagem motora da escrita. Nota-se que tal complexidade implica uma intervenção simultânea de funções relativas a mais de um ponto do território da linguagem, como afirma Garcia-Roza (1991), e são essas associações que vão constituir a ordem (ou natureza) do aparelho de linguagem e que são as responsáveis pela sua estruturação. Para o autor, Freud conclui que uma palavra adquire seu significado ligando-se a uma representação de coisa que consiste no investimento das imagens diretas da memória² da coisa, pelo menos de traços de memória mais remotos derivados delas. Nesse sentido, o termo representação (*Vorstellung*) em Freud aproxima-se da noção linguística de significante.

O significante é caracterizado por Saussure (1972) como uma das faces do signo, e os termos nele implicados são ambos psíquicos, interligados em nossa mente por um veículo de associação. O signo linguístico é descrito como a união de um conceito com uma imagem acústica. No entanto, Saussure propõe que designemos essas duas partes por outros nomes que apresentem a propriedade de evitar uma controvérsia terminológica. Deste modo, mantém o termo signo, para determinar o total, e substitui conceito e imagem acústica por significado e significante, respectivamente.

A breve apresentação do conceito de significante propõe uma questão primordial para a elaboração de um raciocínio acerca do objeto sonoro na música. Notar-se-á que os padrões sonoros produzidos na música constituem-se em ressonâncias pulsionais que se apresentam como distorções na cadeia significante. Talvez essa distorção, que aparentemente tanto incomodou Freud, nos remeta à estranheza de um não-falável que, paradoxalmente, diz algo.

A música, ao tocar na nossa sensibilidade e nos emocionar, resgata o humano que temos em nós, dando-nos uma identidade. Quando nos alienamos de nós mesmos, quando nos percebemos estranhos a nós próprios, ou quando nos sentimos por vezes desagregados internamente, a música, em especial, e a arte em geral, possibilitam-nos uma integração, juntando nossos pedaços (...). A música pode também originar-se nos expressivos sons vocais, os quais são importantes na manutenção da relação mãe-bebê, e pode vir representar uma forma não-verbal ou pré-verbal de comunicação, relacionada com a infância (LEDERMAN, 2006, p. 119).

Lederman lembra que Kohut, em um trabalho sobre musicoterapia, escreve que a música – como forma extra-verbal de funcionamento mental – permite uma regressão sutil ao pré-verbal, isso é, às verdadeiras formas primárias de experiência mental, enquanto ao mesmo tempo permanece social e esteticamente aceitável (LEDERMAN, 2006, p. 120). Notemos que minha insistência nesse aspecto não é à toa, já que desejo destacar essa importante qualidade da música de traduzir, comunicar.

“A voz da mãe é a da música; a música é da voz da mãe” – mãe música e música-mãe. É assim que Pierre Paul Lacas (1979) define a arte dos sons em seu ensaio “Autour de l’inconscient et de la musique”. Para Lacas, os estímulos sonoros não são estranhos à ordem simbólica, à ordem da linguagem, e o inconsciente do novo ser humano, o inconsciente por nascer, banha-se no sonoro.

Para a criança, antes da aquisição da linguagem, mas já apta para perceber o fenômeno, o objeto musical funcionará da mesma forma que a linguagem falada que lhe é dirigida: o som musical e o linguajar serão portadores de uma significação afetiva primeira. Na criança receptora não há distinção efetiva entre o som alógico (barulhos ambientes, sons diversos, músicas variadas) e o fenômeno sonoro lógico. Vemos isso plenamente naquilo que alguns psicanalistas chamaram de “manhês”. Uma linguagem própria, muito pessoal, entre mãe e filho que, repleta de musicalidade, provocada por uma intenção que afeta e que causa (*afet-ação*), liga um ao outro e costura o laço.

A voz, um dos objetos pulsionais, é o primeiro elemento sensorial ao qual o bebê tem acesso. Ligado à prosódia, ou seja, à entonação, o corpo torna-se assujeitado a um ser falante por intermédio da acústica que circuita toda a “substância” alienígena e viscosa de um bicho chamado linguagem, que de nós se apoderou. Aliás, é esse bicho que, sob pena de castração, vai nos levar a inventar meios para que nos demos conta daquilo que é da ordem do infinito da linguagem.

Diversos autores demonstram como a comunicação verbal da mãe com o bebê tem características especiais: "prolongamento das vogais, que a torna mais lenta e sonora, aumento da frequência, que a faz mais aguda, e glissandos característicos que a tornam mais musical (LAZNIK&PARLATO-OLIVEIRA, 2006)." Essa particularidade da fala permite a fundação de uma matriz simbolizante, implantada pela música da voz do agente materno, que tem um poder quase absoluto de invocação:

O som, como ruído sonoro, se organiza em música a partir da intervenção do Outro cuidador. O bebê precisa aceitar trocar o ruído do caos sonoro em que nasce pela "sincronia significante" que o agente materno propõe; assim é inicialmente chamado, para, em seguida chamar e se fazer chamar (CATÃO, 2008).

O sonoro funde (ou funda?) e nutre o inconsciente em sua aparição primeira. Mas, em termos fisiológicos, não existe imagem de um som. Um som é tão imaginável quanto o silêncio. O sonoro, sendo muito mais arcaico, não impõe fronteiras facilmente demarcáveis e aptas para guiar as relações entre as crianças e os objetos que soam (LACAS, op. cit.).

Muitos autores delimitam a música como linguagem. Assim definida, que linguagem é essa? Podemos inseri-la na compreensão da arte dos sons? Roman Jakobson (1969), em *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, define a linguagem a partir de duas operações que presidem todo ato de fala: a seleção e a combinação. Essas operações engendram uma série de procedimentos comuns a todas as línguas. A *seleção* de palavras e de outras entidades linguísticas se realiza através de associações baseadas na identidade (semelhança) e na oposição (diferença). Nas relações de *similaridade*, seleção e substituição “são as duas faces de uma mesma operação (Ibidem)”. A *combinação* de unidades linguísticas já selecionadas cria um contexto, estabelecendo um modo de organização em que a posição de um significante em relação aos outros determina a produção do sentido. Essas relações de concatenação são chamadas de *contiguidade*. Essas duas operações de linguagem engendram dois eixos (os eixos do paradigma [seleção / substituição / relações de similaridade] e do sintagma [combinação/contextura / relações de contiguidade]), e dois processos (os processos metafórico e metonímico), que são associados àqueles que Freud (1900) reconheceu na linguagem dos sonhos: a condensação e o deslocamento.

Um comentário acerca das aproximações entre música e linguagem pega carona nas colocações de Jakobson. Tanto o processo de composição, quanto o de performance de palco (execução) utilizam os mesmos mecanismos descritos pelo autor. Os significantes (notas musicais, pausas ou silêncios encadeados) articulam-se por intermédio dos processos metafóricos e/ou metonímicos sob a plena condição de os eixos paradigmáticos e/ou sintagmáticos estarem dispostos de acordo com aquilo que propõe o artista. Um músico de jazz, por exemplo, tem à sua disposição toda uma forma sintagmática e paradigmática própria do estilo que ele respeitará ou não através do uso de metáforas e metonímias. Obviamente, como em tudo que diz respeito à linguagem, sempre esbarramos em certos limites, correndo o risco de a forma entrar em colapso com o estilo. As experiências *acid jazz*, *free jazz*, *eletronic jazz*, etc. são bons exemplos de como os músicos vão ao limite da estrutura do estilo musical, desafiando-a com improvisações fora do eixo e, ao mesmo tempo, mantendo-se dentro dos parâmetros que permitem ao ouvinte nomear *jazz* esse tipo de experiência.

Se para estudiosos de campos diversos a principal função da linguagem seria a comunicação, para a psicanálise pode-se dizer que é a evocação. Numa situação de interação, a fala como ato de discurso, e não como ato de fonação, implica dirigir uma mensagem a alguém, demandando uma resposta. No entanto, como a própria psicanálise nos ensina, há que se dizer da impossibilidade de atingir plenamente esse objetivo. Isso levanta suspeitas acerca da exclusividade da fala como função de linguagem, abrindo caminho para uma reflexão sobre a linguagem e a possibilidade de invenção de novos recursos para que ela firme seu objetivo de evocação. E nesse caso faço referência a um recurso específico: a música.

A recuperação dessa velha reflexão acerca da correspondência entre estruturas musicais e linguagem e comunicação tempera e dá profundidade ao nosso trabalho. Pensadores de várias épocas viram na música uma possível relação com nossa forma de estabelecer laços.

Rosseau (1781) reformula uma teoria da imitação, fundando-a numa reconstrução conjectural da origem comum da música e da linguagem, que deverá exercer profunda influência sobre a literatura europeia do fim do século. Para o pensador, a fala e o canto não se distinguem um do outro, e as línguas primitivas, além de melódicas e poéticas, eram emitidas em tom de canto ou recitação.

Steven Mithen (2005), por exemplo, supõe que a música e a linguagem tiveram origem comum e que uma espécie de combinação de protomúsica e protolinguagem caracterizou a mente do homem de Neandertal. O autor considera que, com o desenvolvimento de uma linguagem compositiva e de regras sintáticas, tornou-se possível dizer um número infinito de coisas, em contraste com o número limitado de frases que o Hmmm³ permitia. Mithen afirma que o cérebro dos bebês e crianças teria se desenvolvido de um novo modo, levando-os a perder o ouvido absoluto e diminuindo suas habilidades musicais.

Até mesmo Darwin (1871) teoriza sobre essa possível relação. O autor supõe que nossos ancestrais semi-humanos usavam tons e ritmos musicais em determinados períodos, quando todos os tipos de animais excitam-se não só por amor, mas também por intensos arroubos de ciúme, rivalidade e triunfo. Assim, Darwin hipotetiza que a fala teria evoluído a partir dessa música primeva. Penso que minha opinião pode vir a contrariar em parte a hipótese darwiniana, uma vez que a ideia que defendo, a partir daquilo que estamos construindo ao longo destas páginas, vai em direção ao fato de que a linguagem é o que causa a música.

Embora encontremos autores importantes que estabeleçam diferenças entre a linguagem musical e a linguagem comum, bem como filosofias do século XX que se concentraram na natureza essencialmente temporal e ante-predicativa da música, considera-se em muitos casos a música como uma linguagem autônoma, mais autêntica e originária na evidenciação do tipo de elo que pode ter com a experiência, ou seja, como o exemplo de um pensamento sem experiência.

José Miguel Wisnik (1989) nos dá um bom exemplo acerca dessa elaboração ao criar entre as notas a imagem de um sociograma no qual elas são imantadas pelos seus eixos de ressonância e de vizinhanças:

O eixo de ressonância poderia ser comparado àquilo que em linguística se chama similaridade, enquanto a vizinhança de semitom atua no terreno da contiguidade. A primeira configura paradigmas harmônicos, pontos de estabilização, enquanto a segunda projeta apelos sintagmáticos e seus deslocamentos. Como a música não é

linear, mas melódica e harmônica, sucessiva e simultânea, esses eixos estabelecem relações de interferência e imbricação que a linguagem verbal só experimenta tendencialmente no texto poético. Pode-se dizer que as relações de um som com os seus formantes são da ordem da filiação, enquanto a sua relação com os tons vizinhos por deslizamento cromático é da ordem da aliança (WISNIK, 1989, p. 226-227).

Nota-se que Wisnik ao inserir a música dentro de um programa de estudos que tem a linguística como referência, recupera a importância dada por Freud acerca do valor sonoro das palavras e da musicalidade contida em um ato de fala.

Há por exemplo em Freud um curioso conceito: o de rastro auditivo. Pensando no movimento que acontece dentro de uma sessão clínica, o pai da psicanálise aponta que quando um analista logra desvelar uma ideia outrora recalcada pelo paciente e o comunica a ele, de início nada muda em seu estado psíquico; pelo contrário, num primeiro momento, o que se consegue é provocar uma nova rejeição da ideia recalcada. Mas agora o paciente tem efetivamente a mesma ideia sob duas formas em locais distintos de seu aparato psíquico; em primeiro lugar, ele tem a memória consciente das marcas ou do *rastro auditivo* da ideia, o qual foi deixado pela comunicação que recebeu; em segundo lugar, além disso, ele comprovadamente carrega dentro de si a lembrança inconsciente da *vivência* mantida em sua forma anterior original. Dessa forma, para Freud, o recalque não será levantado antes que tenha ocorrido a superação das resistências que impedem a ideia consciente de entrar em contato com os rastros da memória inconsciente (FREUD, 1915).

Se pensarmos que uma ideia marca o psíquico deixando rastros de sons, inevitavelmente estamos falando de um psiquismo marcado por representações sonoras que, em verdade, parecem estar mergulhadas em um reservatório de impressões. Vale ressaltar que o próprio Freud assinala a importância do som, pois, para ele, aprendemos a falar associando uma *imagem sonora da palavra* a uma *sensação de inervação da palavra*. Depois que falamos, temos uma *representação motora da fala* (sensações centrípetas dos órgãos da fala), e a “palavra” tem para nós uma dupla determinação motora. Dos dois elementos determinantes, o primeiro, que é o da representação da inervação da palavra, parece ser o de menor valor. Além disso, depois de falarmos, obtemos uma “*imagem sonora*” da palavra falada. Nesse momento, Freud redige uma importante nota de rodapé, na qual afirma que a segunda imagem sonora é aquela da palavra que nós próprios pronunciamos (FREUD, 1915).

Para o pai da psicanálise, portanto, aprendemos a linguagem dos outros quando nos esforçamos por tornar a imagem sonora por nós produzida o mais parecida possível com aquilo que deu origem à inervação da fala. Na “fala corrente”, encadeamos as palavras, retendo a inervação da palavra por vir até a chegada da imagem sonora ou da representação motora da fala

(ou ambas) referente à palavra que acabamos de pronunciar. Aprendemos a soletrar vinculando as imagens visuais das letras a imagens sonoras novas, mas que evoquem sons já conhecidos de outras palavras. Repetimos então imediatamente a imagem sonora que denota a letra, de modo que a letra, por sua vez, nos parecerá estar sendo determinada por duas imagens sonoras que se superpõem, bem como por duas representações motoras que correspondem uma à outra (Idem, p.56).

A palavra, segundo o mestre de Viena, adquire o seu significado através da vinculação com a representação-objeto⁴ (representação-coisa), ao menos se restringirmos nossa observação aos substantivos. A própria representação-objeto, por sua vez, é um complexo associativo composto pelas mais variadas representações visuais, acústicas, táteis, sinestésicas e por diversas outras representações ainda, contudo, *a representação-palavra não se vincula à representação-objeto (coisa) através de todos os seus componentes, mas somente a partir da imagem sonora.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante minha exposição fiz alusão ao importante texto de Freud sobre as afasias, no qual o pai da psicanálise cunha o conceito de imagem acústica. Sua originalidade ainda se perpetua quando o relacionamos com o assunto música.

Vimos que a imagem sonora faz ponte entre a representação-palavra e a representação-objeto (coisa), ou seja, é a sensação sonora que estabelece relação entre coisas distantes. Temos como exemplo a música “hymboraeuquera” (álbum “Os piratas do Karnak”, de 2003) de André Abujamra, artista brasileiro que brinca de maneira muito singular com as palavras. Quando se distribuem tônicas pela frase através do ritmo e da melodia, a palavra torna-se uma frase: embora eu queira. Do contrário, permanece uma palavra virgem, criada apenas no idioma fictício criado pelo músico. Uma experiência parecida ocorre na música “Magina de pipo” (álbum “Infinito de pé”, de 2005). André faz alusão, através da sensação sonora da palavra escrita, ao célebre refrão composto por John Lennon: *imagine all the people*.

Notemos que esse novo sentido atribuído à frase, distante do primeiro, só pode ser apreendido se utilizarmos a materialidade da representação-de-palavra, a letra. Do contrário, passa despercebido, uma vez que é por intermédio das representações-de-palavras que, segundo Freud (1923), os processos internos do pensar se tornam percepções. Em sua respectiva representação material, a melodia da palavra cantada confunde e dificulta a compreensão de seu sentido. É essa pane que faz da música uma arte única, já que ela revela sem condenar aquilo que para o sujeito pode ser condenável.

Freud deixa claro em *O Eu e o Id* (1923, p. 34) que algo se torna pré-consciente através da conexão com as representações-palavra correspondentes e que somente pode se tornar consciente aquilo que já foi uma percepção. Desse modo, conclui, qualquer coisa que se originando do interior do aparelho queira se tornar consciente terá que tentar converter-se em uma percepção externa, o que só é possível através dos traços-de-lembranças.

É possível escutar também, nas palavras de Freud, aspectos da composição musical. O valor do som, o valor da música, está em articular os sentidos dando-lhes uma forma passível de interpretações. O peso de uma guitarra, a tristeza de um violino, a paixão nas notas de um piano, são claramente o bruto de algo que quer se dizer, mas que ainda não encontrou, ou não pode encontrar meios para se transmitir.

Freud diz: “os restos-de-palavras provêm basicamente das percepções acústicas, o que já implica uma certa origem sensorial do sistema Percepto – Consciência (...); a palavra é essencialmente o resto-de-recordação da palavra ouvida (1923, p.36)”. No entanto, o pai da psicanálise evidencia que, tratando-se de sensações, não há sentido em diferenciá-las como conscientes e pré-conscientes. As sensações são conscientes ou são inconscientes, e mesmo que estejam eventualmente enlaçadas às representações-palavras, Freud afirma que não é a esse enlaçamento que as sensações devem o fato de ser conscientes, pois elas são capazes de se tornar conscientes de forma direta.

Assim, a música faz o papel justamente daquela que estabelece ligações entre o que é inconsciente e o que é consciente, provocando sensações sonoras que através da melodia, do timbre, do ritmo, etc., atravessa os limiares daquilo que em nós está asilado. A música, como potência criativa trans-individual, relaciona-se com a ideia freudiana de imagem sonora como suporte e meio de comunicação do antes oculto.

NOTAS

- 1 Artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado intitulada: *Notas sobre um infinito: Música e Psicanálise* (2010).
- 2 Segundo Laplanche e Pontalis (1992[1967]), Freud não tem uma concepção estritamente empírica de memória, segundo a qual ela seria receptáculo puro e simples de imagens. Ele fala de sistemas mnésicos, dividindo a lembrança em diferentes séries associativas, designando pelo nome de traço mnésico o signo sempre coordenado com outros e que não está ligado a esta ou aquela qualidade sensorial que mantivesse uma relação de semelhança com o objeto. O objeto musical, segundo Miriam Chneidermann (1989), é aquele que sobrevive psiquicamente quando na realidade física desapareceu ao instaurar o rastro mnemônico, ou seja, ao romper barreiras de contato no sistema de neurônios, criando dessa forma vias de facilitação que vão constituir a memória. Para ela, sem ato memorial não se poderia escutar música.

- 3 Mithen denomina Hmmm (Holística-mimética-musical-multimodal) o tipo de linguagem cantada e sem palavras distintas entoada pelos primitivos.
- 4 GARCIA-ROZA aponta para a inconveniência de se traduzirem *Objektvorstellung* e *Wortvorstellung* por “representação de objeto” e “representação de palavra”, respectivamente, já que a partícula “de” não indica aqui que o objeto ou a palavra sejam aquilo que a representação representa, mas sim que objeto e palavra são considerados enquanto representação. A partir daí o que até então era designado como representação-objeto, é decomposto por Freud em representação-palavra (*Wortvorstellung*) e em representação-coisa (*Sachevorstellung*). Assim, o sistema inconsciente de Freud contém apenas os investimentos das representações-coisa, enquanto que o sistema Pré-consciente/consciente contém os investimentos da representação-coisa mais os da representação palavra [GARCIA-ROZA, L.A. *Introdução à metapsicologia freudiana 1*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991].

REFERÊNCIAS

- CHNAIDERMAN, M. **Ensaio de Psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.
- FREUD, S. (1915). **O Inconsciente**. Tradução sob a direção de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, Imago, 1987. (Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente Vol. II), 2006.
- _____. (1923). **O Eu e o Id**. Tradução sob a direção de Luiz Alberto Hanns, Rio de Janeiro: Imago (Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, vol. III), 2007.
- GARCIA-ROZA, L.A. **Introdução à metapsicologia freudiana**, 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LACAS, P. P. Autour de l'inconscient et de la musique. In : Verdiglione A. **Dissidence de l'inconscient et pouvoirs**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAZNIK, M. C.; PARLATO-OLIVEIRA, E. Quando a voz falha. **Revista Mente e Cérebro: a mente do bebê**, n. 4, pp. 58-65.
- LEDERMAN, G. Escuta musical – escuta analítica: algumas reflexões. **Psicanálise em Revista. Recife**, v. 4, n. 1, pp. 177-122, 2006.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CATÃO, I. Do som à música, da música à voz: os passos da fundação do sujeito. In: L. M. Atem (org.). **Cuidados no início da vida: clínica, instituição, pesquisa e metapsicologia**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008, pp. 155-165.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- ROSSEAU, J. (1781) **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. Campinas: UNICAMP, 1998.
- MITHEN, S. **The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body**. Harvard University Press, 2005.

Charles Darwin Online. **The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex**. London: John Murray. 1st edition. 1871. Online ed. in The Complete Work of Charles Darwin Online: http://darwinonline.org.uk/EditorialIntroductions/Freeman_TheDescentofMan.html (acesso em 06/05/2010).

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.