



## **A MÚSICA COMO MEMÓRIA SENSÍVEL: SOBRE A SUA IMPORTANTE FUNÇÃO SOCIAL E POLÍTICA**

PEDROSA, Adhara

*Estudante de mestrado do Programa de Pós Graduação em Memória Social  
adharape@gmail.com*

### **RESUMO**

O presente estudo dedica-se ao papel que a música exerce no seio de uma cultura. A música será vista como uma forma de comunicação que manifesta as crenças e a identidade de um povo, cumprindo importantes funções sociais e políticas. Em qualquer que seja a sociedade, a música tem se apresentado como universal quanto a sua existência e importância. Veremos que a música, devido a sensibilidade por ela convocada, auxilia na construção de laços sociais restituindo a expressividade necessária à comunicação humana. Seguiremos com o pensamento de Wisnik, quanto as definições de música, com Freud e Nietzsche no que concerne ao modo como o ser humano significa as suas experiências. Iremos articular a esta discussão a possibilidade da música como veículo importante na expressão e na comunicação social, apresentada principalmente por Rousseau.

**Palavras - chave:** Música - Comunicação - Função política

### **ABSTRACT:**

This study is dedicated to the function of the music within a culture. The music will be seen as a form of communication that expresses the beliefs and identity of a people, fulfilling important social and political functions. In whatever society, music has been presented as universal as its existence and importance. We will see that music, because the sensitivity for her called, helps build social bonds returning the expressiveness necessary to human communication. We will continue with the thought Wisnik, as the music settings, with Freud and Nietzsche regarding the way the human being means their experiences. We will articulate this discussion the possibility of music as an important vehicle in the expression and the social communication, mainly presented by Rousseau.

Uma das atividades que melhor define o que é próprio do ser humano é a sua incessante busca em nomear e dar sentido à vida. Poetas, artistas, músicos, cientistas, pessoas comuns. Cada qual busca, ao seu modo, uma maneira de significar a vida, assim como de dar nome as coisas do mundo, para que possam compreender e comunicar ao outro o que estão vendo ou sentindo.

Produzir sentidos é resultado do contínuo trabalho da memória desde as suas etapas perceptivas. O constante contato com o novo decorrente dos encontros na vida exige da memória criar diferentes modos de apropriação a todo instante. Os mais



variados recursos são utilizados para aproximar experiência e compreensão e tentar traduzir aquilo que no início é pura sensação. O bebê que ainda não se apropriou da linguagem falada demonstra muito claramente um profundo esforço para transmitir o que sente e para acessar o que se passa no mundo ao seu redor.

Significar a vida ao apropriar-se do que se passa consigo nos encontros e relações estabelecidas com a cultura em seu grupo social é uma questão amplamente estudada por diversas áreas do conhecimento. A particularidade deste estudo está no modo como a atividade de significação do mundo pode ser construído através da música.

A música e seus elementos sonoros apresentam algumas características que são únicas, resultando em um modo próprio de sensibilidade que muito facilmente traz à tona a emoção e desperta memórias de um modo particular. A música coloca em cena um campo no qual as significações estão começando a tomar uma primeira forma, caracterizando-se pelo trabalho de significação num registro corpóreo e sensível, no qual estão inicialmente presentes apenas intensidades de afeto.

A natureza vibro-acústica do som convoca logo de imediato um campo perceptivo que localiza-se ao logo de todo o corpo, promovendo simultaneamente a percepção auditiva e a percepção tátil, como será demonstrado mais adiante, provocando uma experiência que não se reduz apenas à via de significação mental ligada ao sistema consciente. O modo único da música de impactar, emocionar e trazer à tona memórias antigas e impressões atuais num encontro intenso e vivo é a experiência sobre a qual este estudo irá se desenvolver.

“Como o som participa da constituição de subjetividade e como a subjetividade pode se apresentar pelo som?” (BRUNO, B, 2005, p.11) Esta foi a pergunta desenvolvida no trabalho de dissertação da autora acima quando demonstrou que a subjetividade humana é fortemente marcada pelo som, pois ele está presente já nos primórdios da vida. Há de se acrescentar que este entrelaçamento da música com a subjetividade humana é facilmente observado nas diversas culturas nas quais cantar, dançar e fazer música fazem parte da vida.

Será abordado neste estudo o modo como a música convoca o trabalho mnêmico e a construção processual e contínua da memória. É de se supor que devido a vivacidade

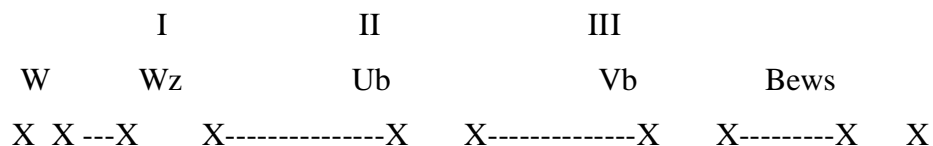


da música, a memória seja convocada intensamente, pois toca nos planos sensíveis, afetivos e também nos planos intelectuais da experiência humana.

As discussões trazidas por Freud e por Nietzsche acerca do modo de funcionamento da memória, nos textos: *Carta 52* de Freud e *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-Moral*, possibilitará a construção de reflexões sobre como a música com a sua especificidade emocional, convoca o trabalho da memória. Com Rousseau teremos subsídios para pensar como a música, desde os primórdios da civilização, cumpriu um importante papel como linguagem viva e de intenso poder expressivo, mas que, no entanto, devido ao distanciamento entre música e palavra nas línguas mais recentes da história da humanidade houve uma perda de sua capacidade expressiva. Haveria na música, segundo Rousseau, a propriedade de restituir à linguagem a sua expressividade assim como a de restituir à memória a sua vivacidade e o seu trabalho de criação.

## 1. MEMÓRIA E PSIQUISMO: COMO SIGNIFICAR AS EXPERIÊNCIAS DE VIDA?

Para Freud, o psiquismo é um grande reservatório dinâmico de traços mnêmicos que irão ali permanecer por toda a vida. Este reservatório recebe novas memórias a todo momento, que provocam as memórias já estabelecidas, causando mudanças contínuas. Em uma correspondência dele com Fliess, que se chama Carta 52, o autor descreve o modo como se dá o funcionamento psíquico, explicitando-o conforme o seguinte modelo esquemático (FREUD, S. 1969. p. 282):



Para Freud, o psiquismo possui um modo de funcionamento que se caracteriza por um processo ininterrupto de seguidas transcrições, no qual os traços de memória são reformulados e reorganizados continuamente. Acompanhando o esquema acima, o W (percepção) representa o primeiro registro das percepções, momento no qual não houve



qualquer relação interpretativa ou associativa, caracterizando-se por não haver nem registro de memória, nem de consciência.

Na considerada primeira etapa, com o Wz (indicação da percepção) ocorrem os primeiros registros das percepções através da primeira transcrição da percepção, que apenas após articularem-se por associações por simultaneidade em novas etapas de transcrições poderão atingir a consciência. Os signos de percepção, ou impressões, assim designados nesta etapa, deixam marcas no psiquismo sem, no entanto, constituir-se como traço, caracterizando-se fundamentalmente por serem muito primárias, passando longe de adquirir qualquer significação.

Não se trata de memória-lembrança, mas da permanência de algo que não foi inscrito no inconsciente, mas que permaneceu como pura intensidade, memória da pura impressão e não do traço que a representa (ROZA, G. 1993. p. 55)

Na segunda etapa, Ub (inconsciência) representa a segunda forma de transcrição e de registro, designando os traços de memória que correspondem a lembranças conceituais, mas que igualmente não possuem acesso à consciência.

A terceira etapa, Vb (pré-consciência) é a terceira transcrição no qual ocorrem os processos de ligação à representações verbais que correspondem aos processos egóicos. Seria a própria atividade do pensamento, no qual os conteúdos estão passíveis de circular pelo registro da consciência.

As etapas descritas acima funcionam com o objetivo de encontrar através das transcrições, a etapa seguinte, exigindo do psiquismo trabalho à memória. As transcrições são modos de traduções, de novos arranjos, de reordenação, e já na última etapa, há a busca da tradução em palavras. Esse processo, segundo Freud, atende a aspectos econômicos do psiquismo nos quais cada transcrição inibe a etapa anterior e retira dela a carga de excitação. Cada nova informação irá provocar pelo mecanismo de associação um novo arranjo dos traços de memória, resultando num processo contínuo de reformulação. Freud explicita neste texto que por este motivo, a memória desdobra-se em vários tempos, não podendo ser concebida como definida e estruturada de uma só vez.

Quanto aos processos de transcrições, é de se chamar a atenção o modo como uma excitação nervosa, um estímulo visual, ou sonoro, por exemplo, logo após



percorrer cadeias associativas receberá um nome, ou será definido através de um conceito, ou poderá resultar em alguma ação como resposta àquele estímulo que incidiu sobre o aparelho psíquico<sup>1</sup>.

Nietzsche, no texto: “*Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral.*”, desenvolve a questão acerca do modo como as percepções e estímulos são processados, alcançando alguma forma de significação.

As diferentes línguas, quando comparadas, mostram que as palavras nunca alcançam a verdade, nem uma expressão adequada; se fosse assim, não haveria efetivamente um número tão grande de línguas. A coisa em si como sendo precisamente a verdade pura e sem conseqüência, enquanto objeto para aquele que cria uma linguagem, permanece totalmente incompreensível e absolutamente indigna de seus esforços. Esta designa somente as relações entre os homens e as coisas e para exprimi-las, ela pede o auxílio das metáforas mais audaciosas. Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. A imagem por sua vez é transformada num som! Segunda metáfora. A cada vez, um salto completo de uma esfera para outra completamente diferente e nova. (NIETZSCHE, 2008, p. 03)

Nietzsche argumenta de forma bastante contundente que, em cada uma destas transposições, ocorre algo impossível de ser entendido como um mecanismo objetivo pautado numa racionalidade, no qual poderia haver uma correspondência entre experiência e conceito. O que marca estas transposições são *metáforas audaciosas*, que transformam excitação nervosa em imagem, ou sensação em idéia, por exemplo. Não há, por este motivo, como tomar o conceito objetivamente, como se houvesse nele alguma verdade. Para Nietzsche, os conceitos são frutos da relação do homem com o objeto, pois o objeto não pode ser concebido como puro e objetivamente tomado em si mesmo. Logo, não há como conceber a verdade do conceito ou do objeto segundo uma racionalidade.

O homem vê-se exigido a significar suas experiências e nomear os objetos do mundo, para propiciar espaços de relação e de comunicação no ambiente onde vive. Depara-se, no entanto, com uma árdua tarefa, pois como transformar uma sensação em palavra? Ou como transformar uma excitação nervosa em música? Há que se recorrer aos mais variados recursos, e criar as mais variadas línguas e modos de expressão, na

---

<sup>1</sup> A noção de psiquismo aqui não é tomada não como um aparelho mental destacado do corpo, mas fundamentalmente localizado no corpo e concebido como uma estrutura corporal.



tentativa de aproximar a singularidade da experiência à uma significação compreensível para si mesmo e para o outro. Ainda acompanhando o pensamento de Nietzsche.

Acreditamos possuir algum saber sobre as coisas propriamente, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas não temos, entretanto, aí mais do que metáforas das coisas, as quais não correspondem absolutamente às entidades originais. (NIETZSCHE, 2008, p. 03)

O conceito seria apenas um resíduo, ou uma pequena parte que representa o objeto, mas dele se distancia. Na medida em que um conceito é utilizado para designar um conjunto de objetos que se diferenciam entre si, ocorre uma generalização e uma abstração do objeto, na qual, aquele nome criado não abarca toda a significação trazida pelo objeto. Deste modo, o conceito aos poucos segue se distanciando cada vez mais do objeto.

Enquanto toda metáfora da intuição é particular e sem igual, escapando sempre, portanto, à qualquer classificação, o grande edifício dos conceitos apresenta a estrita regularidade de um columbário romano, edifício de onde emana aquele rigor e frieza da lógica que são próprios das matemáticas. (NIETZSCHE, 2008, p. 05)

Quando o conceito passa a se distanciar da experiência de tal modo que não consegue mais representá-la, não há como considerar que houve sequer um processo de transposição, pois não há ligação da sensação com a palavra que a designaria. Retomando o Freud, por mais que a designação em palavras esteja localizada na última etapa, quando o afeto finalmente seria ligado à uma representação, é necessário trazer a ressalva de que a representação por palavras nem sempre garante que tenha ocorrido esta ligação no qual o afeto encontra uma significação. Quando a palavra distancia-se cada vez mais da experiência, torna-se fria, pois ela não surge da ligação com o afeto, constitui-se na verdade como uma fala vazia.

Este problema é profundamente abordado por Nietzsche em outros termos, quando em sua época ele denunciava o crescimento do pensamento científico e racional cada vez mais desligado da vida. Nesta denúncia, chega a chamar os conceitos de cemitério das intuições, apontando impossibilidades dos conceitos significarem a intensidade da vida com tamanha frieza.



No texto: “*Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*”, o autor está preocupado com o papel da história em sua época que, ao invés de servir à vida, voltou-se ao incremento e acumulação cada vez maior de conhecimento, distanciando-se das questões trazidas pela vida, como podemos observar na citação abaixo.

De resto, me é odioso tudo o que simplesmente me instrui sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade. (...) Instrução sem vivificação, o saber no qual a atividade adormece (...) (NIETZSCHE, 2003, p. 05)

Voltando ao modelo das transposições proposto por Nietzsche, ocorre na primeira metáfora a transformação da excitação nervosa em imagem, enquanto na segunda metáfora, a imagem transforma-se num som. No decorrer do texto, no entanto, é possível depreender que o som a que ele se refere é o som emitido pela palavra, que remete a uma das últimas transposições quando a experiência ganha significação verbal. E quanto ao som desligado da palavra? O som percussivo ou o som apenas instrumental? Ou ainda o som da voz ou do batimento cardíaco? Este som desligado da palavra não foi citado nem estudado nestes textos. Será que o som desligado da palavra, estaria em uma das primeiras etapas perceptivas? O compositor percussionista, por exemplo, ou alguém que aprecie uma música instrumental teria convocado um trabalho de memória localizado principalmente nas primeiras transposições?

Nas primeiras etapas de Freud evidenciam-se os níveis primários de percepção que incluem o campo das sensações, dos estímulos nervosos, dos afetos e das intensidades corporais. Num segundo nível ainda primário, o autor descreve o inconsciente e os traços de memória. O traço é a impressão que será ativada pela lembrança, está inscrito como representação. Quanto à marca, trata-se de um tipo de impressão que não participa da cadeia representativa num primeiro instante, não podendo, portanto, ser evocada como uma lembrança, no entanto, ela não pode ser considerada apenas como fator energético, mas como uma memória potencial.

Arriscando uma aproximação dos modelos propostos, enquanto Freud traz um amplo detalhamento das etapas de processamento da memória, Nietzsche apenas aponta duas transposições que envolveriam a ligação da excitação nervosa a uma imagem e em seguida a um som. No entanto, os autores se aproximam ao trazer a necessidade do homem de significar a suas experiências, que no entanto, nem sempre alcançam alguma



representação possível, pois a linguagem pode se apresentar muito dissociada da experiência, não alcançando o seu objetivo de ligação entre o terreno das afecções a possíveis simbolizações.

## **2. DO SOM À MÚSICA: SUAS PROPRIEDADES E PODER DE INFLUÊNCIA**

Especula-se que a música tenha sido originada de uma grande arte que era composta por música, canto, poesia e dança. Posteriormente, ela teria sofrido separações que resultaram em diferentes tipos de artes que foram adquirindo identidade própria.

Haveria uma vinculação essencial entre as artes, testemunhada pelo registro histórico, sugerindo um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituiriam uma obra de arte global, ainda testemunhadas, nos dias de hoje pela inseparabilidade entre música, dança e poesia em culturas da oralidade? (OLIVEIRA, S. R. 2003 pág.18)

A origem comum das artes citadas é uma suposição muito contundente, pois o modo como elas são interconectadas em sua natureza é uma clara evidência, a ponto de não se definir facilmente o ponto de separação entre elas. Como veremos em Rousseau no próximo item, as artes faziam, todas elas, parte de uma só arte que compunham a primeira forma de linguagem humana, esta caracterizava-se por ser profundamente expressiva. Uma das principais características da poesia, por exemplo, está em sua musicalidade, presente no fator rítmico de suas rimas. Oliveira (2003) dedicou-se a apresentar a inseparabilidade entre poesia e música ao mostrar que o andamento marcado pela poesia possui tamanha força que o texto tomado de forma crua não expressa o sentido adquirido por sua cadência rítmica. Segundo a autora, a musicalidade da poesia frequentemente transforma o sentido literal trazido pelas palavras, se sobrepondo à significação linguística.

Música e dança formam um outro exemplo de áreas artísticas que estão profundamente ligadas. Não é por acaso que a dança está sempre vinculada de algum modo à música. A música não apenas impulsiona e motiva ao movimento, como também sugere o modo como o movimento pode ser construído. É como se o som acompanhasse o movimento, auxiliando-o no modo como ele vai se desenhando, em





seus momentos de clímax, repouso, tensão e com as suas gradativas nuances. Dedicaremos um pouco mais de atenção, no entanto, não às relações entre dança e música, mas sim às relações entre música e movimento, partindo inicialmente do som.

Som é movimento, esta é uma de suas primeiras definições. Som nada mais é que o deslocamento de uma sequência rapidíssima de impulsos e repousos. "O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita em sua forma oscilatória." (WISNIK, 2004, p.18) Logo, o som se caracteriza por surgir no movimento oscilatório de vibrações no decorrer do tempo.

O som, em sua oscilação e movimento, produz vibrações. "Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e o nosso cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos." (WISNIK, 2004, p.17) A transmissão do som ocorre pela vibração sonora, ou seja, pelo deslocamento das ondas sonoras no espaço num determinado intervalo de tempo.

A vibração sonora é captada não apenas pelo aparelho auditivo, mas dependendo da intensidade na qual ele é produzido, ele será captado também por toda a superfície corporal. A extensão da pele por todo o corpo poderá ser atingida por um som produzido.

O modo de apreensão do som e da música se dá não apenas pela audição, conforme acredita-se no senso comum, mas a música convoca sim todo o sistema perceptivo tátil. É como se a música tocasse materialmente os objetos que alcança. Há neste ponto uma convergência entre música e corpo, que ao ser tocado, passa a movimentar-se e a vibrar junto com a música. A música é também uma forma de comunicação pelo toque. A energia enviada por intermédio das vibrações sonoras "toca" de forma fisicamente mecânica o tímpano do ouvinte, mas não só o tímpano. Todo o corpo do ouvinte é um receptor sonoro imerso no campo dessas vibrações. É por este motivo que encontramos belíssimos trabalhos de educação musical com surdos, por exemplo. Segundo Nídia Regina Sá (2002), autora que trabalha com educação musical com surdos, a experiência da surdez potencializa a percepção tátil, levando o surdo a experimentar as vibrações sonoras de forma até mais intensa que os ouvintes. A natureza tátil da música aproxima ainda mais som e corpo, pois atinge o corpo de um modo no qual ele é convocado e levado responder corporalmente ou musicalmente. A



vibração sonora, ao nos tocar materialmente poderia provocar sensações e evocar sentimentos? Seria esta característica tátil a responsável pela enorme influência que a música exerce sobre nós? Tais questões exigem que possamos avançar não apenas naquilo que o som provoca, mas no que a música, ao levar a sua natureza sonora pode provocar.

Até o presente momento estávamos nos referindo apenas às propriedades físicas do som. A partir de agora, será realizado uma diferenciação entre som e música. O som, ao adquirir um modo de organização rítmica, melódica e em última instância harmônica, devido à sua crescente complexificação, passa a ser conceituado como música. Na medida em que o som toma uma forma de organização, ele torna-se música, que terá diversos estilos, cores e formas definidos desde o início pelo grupo social que o criou, carregando consigo fortes elementos de sua cultura. Trata-se não do som tomado isoladamente como um estímulo acústico, mas sim da música quando reconhecida culturalmente como uma forma de expressão.

A música será aqui entendida como um campo artístico expressivo que traz em cena as características culturais marcantes do povo que a criou. Há tantos tipos de música assim como há tantas culturas. A forma adotada pela música e o sentido a que lhe é atribuído é plenamente composto de historicidade.

A música caracteriza-se por ser uma combinação de sons que estabelecem relações entre si e são regidos por uma estrutura que os organiza. “Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos.” (WISNIK, 2004, p. 27) Ela caracteriza-se, devido à sua natureza sonora por possuir uma materialidade aparentemente sutil, ou não material, não reconhecida com facilidade, pois em nossa cultura baseamos o contato à realidade principalmente através das percepções visuais e táteis. Talvez seja por este motivo que a música seja facilmente considerada como uma arte abstrata, pouco tangível e palpável.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, às próprias propriedades do espírito. (WISNIK, 2004, p. 28)



Nas mais variadas culturas a música sempre esteve ligada a rituais religiosos e místicos, exercendo poderoso papel de influência na vida das pessoas, chegando a assumir propriedades de cura.

Sobre a influência que a música exerce sobre nós, Weill se pergunta. “De que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para outro? Do ponto em que estávamos antes de pegar este meio de transporte, eis-nos em outro ponto, após uma estranha viagem.” (WEILL, 2004, p.57)) Segundo a afirmação, a música exerce uma enorme influência sobre nós, a ponto de nos transportar de um lugar para outro e de nos fazer experimentar emoções e sensações que não seriam evocadas não fosse a provocação experimentada pela música.

Para Pascal Quignard, a música não exerceria apenas uma influência. O autor descreve um efeito ainda mais poderoso, mais forte, da música sobre nós. “A música viola o corpo humano. Ela põe de pé. Os ritmos musicais fascinam os ritmos físicos. Ao encontro da música o ouvido não pode se fechar.” (QUIGNARD, 1996 p.122)

Tal afirmação foi retirada do texto: *Ódio à música*, no qual o autor registra o modo como a música foi utilizada no extermínio de milhares de seres humanos, grande parte deles, judeus, nos campos de concentração da Alemanha. As músicas de Wagner, Brahms e Schubert foram utilizadas, segundo o autor, com o seguinte objetivo.

Não foi para acalmar os seus sofrimentos, nem mesmo para conciliar suas vítimas, que os soldados alemães organizaram a música nos campos da morte. Foi para aumentar a obediência e soldá-los todos na fusão não pessoal, não privada, que toda música cria. Foi por prazer, prazer estético e satisfação sádica, sentidos na audição das árias amadas e na visão de um balé de humilhação dançada pela tropa daqueles que carregavam os pecados dos que os humilhavam. (QUIGNARD, 1996, p.124)

Os campos de concentração e as organizações militares conhecem muito bem o poder de docilização que a música pode exercer, organizando e estabelecendo uma direção ao qual todos devem seguir e se submeter. Torna-se fácil balizar um grupo numeroso de pessoas quando o ritmo os coloca num mesmo tempo, numa mesma pulsação, dando-lhes coesão. Retomando a afirmação de Quignard, “Ela põe de pé”, é como se a música tivesse um efeito de levar o corpo a realizar um movimento, no qual sequer houve um comando voluntário, pois foi a música que levou o corpo a fazer algo sem que se tenha percebido conscientemente.



No campo de pesquisas da musicoterapia, esta constatação não é uma grande novidade, na qual alertam sobre os efeitos iatrogênicos da música em sua utilização clínica. Nos hospitais psiquiátricos, por exemplo, a música já fora utilizada com o objetivo de que os pacientes ficassem mais calmos e se submetessem com mais facilidade ao ritmo imposto pela instituição. Em outro exemplo, na clínica com os autistas, a música pode ter um efeito hipnótico no qual o paciente pode ficar ainda mais preso e voltado a si mesmo, reforçando algum comportamento repetitivo, de isolamento e de alienação do mundo. A musicoterapeuta Ana Carolina Arruda trouxe esta discussão com maior profundidade em *Música como elemento iatrogênico em Musicoterapia* no trabalho de conclusão do curso de graduação em musicoterapia em 2010.

O fato do som penetrar no aparelho auditivo e fazer o corpo vibrar junto a ele pode suscitar um grande incômodo, não apenas porque não há como tapar os ouvidos e dizer não à ela, mas porque a música pode provocar sensações involuntárias, emoções não compreendidas, pode evocar toda uma gama de prazeres e trazer memórias pouco reconhecidas de um outro tempo.

No texto: “O Moisés de Michelangelo” de Freud, ele relata que por uma tendência talvez racional, nunca tenha apreciado a música, pois lhe incomodava a forma como era comovido sem saber o porquê. Tomando suas palavras: “Uma inclinação mental em mim, racionalista, ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta.” (FREUD, 1914, p. 217)

A observação feita por Freud é muito interessante devido ao incômodo provocado por sensações involuntárias pouco conhecidas. Trata-se de um plano de sensações e de significações não verbais que vêm à tona.

A música coloca em cena um campo de afetação no qual inicialmente não há um sentido proposto, mas ao provocar, ela impele ao movimento, impele a possíveis construções de sentido. A música, diferentemente do que faz a linguagem verbal, não nomeia nem busca representar, mas aponta, com toda a sua força para o não verbalizável. (WISNIK, 2004, p.28)



## 2. ROUSSEAU E A MÚSICA

Jean-Jacques Rousseau foi um grande defensor do mundo dos sentimentos em detrimento da razão intelectual. Acreditava na natureza sensível do homem e no seu direito à liberdade em contraposição ao artificialismo da vida civilizada. Teve o seu pensamento construído na primeira metade do século XIX encontrando-se na base do movimento romântico. Suas idéias de princípio de liberdade e de igualdade políticos serviram de inspiração para as coordenadas teóricas utilizadas posteriormente na Revolução Francesa.

O seu texto (1987) “*Ensaio sobre a origem das línguas*” possui um especial valor neste trabalho. Para o autor, a forma apresentada nas primeiras comunicações entre os homens era a forma musical, caracterizada pela proeminente sonoridade expressiva marcada na voz. Os homens comunicavam-se pelos gestos, e pelos sons, a voz entoada era revestida de força expressiva aliada à gestualidade do corpo. O autor afirma. “Não se começou raciocinando, mas sentindo.” (ROUSSEAU, 1987, p.265) E foi em nome do sentimento que a linguagem foi inventada. Não teria sido em nome da necessidade, mas sim pela paixão que o homem precisou se expressar.

Não foi a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. (...) para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. (ROUSSEAU, 1987, p. 266)

A linguagem não teria nascido para comunicar as necessidades humanas, mas sim para expressar as suas paixões. O que impulsionou a invenção da linguagem foi o amor. Rousseau desenvolve a noção de que música e linguagem teriam surgido numa mesma época, num mesmo tempo histórico e teriam nascido juntas. O autor apresenta a tese de que os versos, os cantos e a palavra têm origem comum. Por este motivo, as primeiras línguas eram cantantes, apaixonadas e ligadas aos objetos os quais ela buscava representar. É a palavra entoada, musicada e gesticulada que possui esta capacidade de alcançar a expressão do sentimento.

Das línguas mais antigas, o autor cita as línguas orientais e afirma: “Essas línguas nada possuem de metódico e raciocinado; são vivas e figuradas. Apresentam-



nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geômetras e verificamos que são línguas de poetas.” (ROUSSEAU, 1987, p.265) O autor desconstrói a idéia de que as primeiras línguas seriam precisas e lógicas e afirma que elas eram mais ligadas à arte, ao sentido figurado e ao coração.

Nestas primeiras línguas, as palavras possuíam poucas articulações, eram mais fáceis de pronunciar e de entoar, possuíam poucas consoantes, acentos e hiatos. “Cantar-se-ia em lugar de falar.” (ROUSSEAU, 1987, p.270) As línguas às quais o autor se refere no decorrer do seu texto são as línguas antigas (grega e egípcia), a chinesa, e o árabe. Elas possuem poucos advérbios assim como palavras abstratas, se prendendo mais à eufonia, à harmonia e à beleza dos sons.

Para Rousseau, a linguagem musical, ao transmitir o sentimento e a sua relativa impressão moral com vivacidade, teria como uma de suas grandes funções a de unir os seres humanos. A comunicação é destacada como aquela em que propicia a relação humana, propicia a proximidade, as trocas afetivas e o reconhecimento do outro em sua semelhança e em sua diferença.

As línguas desenvolvidas já num tempo posterior a estas primeiras línguas, àquelas que desenvolveram a escrita, como o latim, assim como as línguas europeias, são exemplos de línguas que perderam esta musicalidade presente nas onomatopéias e nas variações de tom e de intensidade presentes na música. Para o autor, a acentuação não chega a ser uma variação do acento musical, mas apenas pequenas variações que podem ser produzidas por pequenas modificações do palato, da língua ou dos lábios.

Tudo isso nos leva à confirmação do princípio que diz deverem todas as línguas escritas, por um progresso natural, mudar de caráter e perder a força, ganhando clareza; que quanto mais se acelerará esse progresso; e que, para tornar rapidamente uma língua fria e monótona, basta estabelecer academias no seio do povo que a fala. (ROUSSEAU, p. 283)

Há nestas línguas uma arbitrariedade entre os seus caracteres e o modo de pronunciá-los e não há uma preocupação com o modo em que ela será executada, ou se ela é orgânica à voz. Nossas línguas atuais apresentam problemas apontados por Rousseau. Quando a linguagem progride intelectualmente e racionalmente, torna-se mais clara e precisa, mas deixa de alcançar a expressão e deixa de falar ao coração, perdendo a capacidade de ligação entre as pessoas. A riqueza musical presente na



linguagem foi sendo substituída pela articulação cada vez mais precisa, pela criação de novas combinações gramaticais e pelo crescimento e complexificação do vocabulário. Sua rica musicalidade foi sendo substituída pela regularidade, tornando-se mais justa. Ao distanciar-se das paixões, tornou-se fria e surda.

Também para Nietzsche, a busca científica por conceitos cada vez mais precisos teve como resultado apenas o distanciamento cada vez maior da vida. Com o acúmulo do conhecimento intelectual não se pôde avançar nas questões suscitadas pela vida.

Tanto Nietzsche quanto Rousseau denunciaram uma forte separação entre afeto e razão, e uma crescente valorização em nossa sociedade da racionalidade em detrimento de um plano sensível ligado à vida. Apontaram uma dificuldade em encontrar na linguagem um modo de representação que correspondesse ao que o coração e ao que a vida precisava comunicar, a música, em contrapartida, poderia ser considerada como um instrumento que poderia restituir à linguagem a sua carga afetiva.

Para Rousseau, a harmonia musical ao surgir com a complexificação e intelectualização musical, pode estimular uma série de sensações, no entanto, não evoca, como faz a melodia, o que o autor chama de impressões morais. A harmonia convoca um plano mais abstrato, mais etéreo, enquanto a melodia está mais próxima das emoções, tocando mais diretamente as significações. O autor critica a complexificação da música com a harmonia, pois ela perde o seu poder comunicativo. Este seria um marco da separação entre música e linguagem, o advento da harmonia e das línguas escritas.

Com Rousseau, poderíamos afirmar um potencial na música, em especial em seu caráter melódico, que dá a ela a capacidade de revestir a palavra de expressividade. No canto, a palavra apossada da melodia poderia recuperar o seu poder de comunicar. Esta música comunicativa e expressiva é vista como um poderoso agente social, ao aproximar as pessoas e propiciar entre elas espaços de relação. A linguagem artística – esta que desconhece a diferença entre música, dança e teatro – traz para si o som e o gesto, o corpo e a música, e coloca o corpo em movimento, e lança a voz que clamava por significação encontrando caminhos para se restabelecer a expressão e a comunicação. O valor expressivo desta língua tem raízes na melodia do discurso, assim como na colocação efetiva do corpo como portador desta voz que tem algo a comunicar.



Retomando Nietzsche, diante da racionalização intelectual e pelo acúmulo de conhecimento que ocasionaram um maior distanciamento da vida, a música poderia ser associada ao plano intuitivo, ao plano das emoções, e das sensações, àquele que está mais conectado com a vida e com as questões trazidas pela vida.

Já em Freud, a música se localizaria em um campo primário, distante da formulação consciente e da representação por palavras. Este campo caracteriza-se pelas intensidades, pelas impressões, e pelos afetos que podem adquirir posteriormente significações.

A música estaria estreitamente relacionada não apenas aos traços de memória que mais facilmente podem atingir à consciência, mas a um plano anterior, ao plano das intensidades, ao plano das impressões que não adquiriram representação. A questão aqui trazida nos leva a crer que o campo músico-sonoro, ao convocar o plano afetivo, pode provocar novos arranjos desta memória primária suscitando novas cadeias associativas ao lhes oferecer novos caminhos para as intensidades percorrerem.

## REFERÊNCIAS

ANTONELLO, D F. Herzog, R. *A memória na obra freudiana, para além da representação*. In Revista Arquivos Brasileiros de Psicologia, 2012. <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/746/667>

BRUNO, B. *O sonoro e o subjetivo: um estudo sobre o som desde seus vestígios iniciais até suas traduções clínicas*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Medicina Social. Área de concentração: ciências humanas e saúde, 2005.

CELANO, C. C. *A experiência musical como narrativa na clínica da musicoterapia. Uma possibilidade de criação e reinvenção de sentidos e memórias*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2011.

COSTA, A. C. A. *Música como elemento iatrogênico em musicoterapia*. Monografia de graduação em musicoterapia apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro em 2010.

FREUD, S. *Carta 52*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. *Projeto para uma psicologia científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRONTEIRAS: MEMÓRIA, CORPO E ALTERIDADE. In: [periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/download/2303/2025](http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/download/2303/2025)

GARCIA-ROZA, L. *A Introdução à metapsicologia freudiana II*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993.

MAIA, Marisa. *Extremos da alma*. Tese de doutorado defendida no Curso de Pós-graduação em Saúde Coletiva. Área de concentração: Ciências Humanas e Saúde, 2002.





NIETZSCHE, F. *Verdade e mentira no sentido extra-moral*. [Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho] in: <http://ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf>

\_\_\_\_\_. *Segunda Consideração Intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In Coleção os Pensadores. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WEILL, A. D. *Nota Azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 2004.