

# A linguagem musical numa caminhada no parque

Sandra de Mattos\*

---

## Resumo

A linguagem musical, seu uso e apreensão comparada à linguagem verbal. O fazer musical como linguagem que organiza e permite a compreensão do mundo pelo sujeito.

**Palavras-chave:** linguagem; linguagem musical; música; músicos.

## Abstract

The musical language, its use and apprehension compared to verbal language. The musical making as a language that organizes and allows the comprehension of the world by the subject.

**Keywords:** language; musical language; music; musicians.

---

Manhã ensolarada de domingo, Parque Villa-Lobos. Pratico minha caminhada cotidiana quando ouço ao longe um som de fanfarra. Sorrio; e este encontro musical que é imediato, transborda em mim numa felicidade indizível. Algo infantil renasce, brilha ao som singelo da fanfarra. Com a continuação da caminhada, a música vai ampliando e me envolve. As pessoas que passam também vão parando, assim como eu. Vejo adultos de olhos parados, postados no grupo que toca, há muitas crianças pequenas que “batem palminhas” enquanto giram em torno de si mesmas. Tudo estanca, absorvo no fluxo de som que nos alcança.

A música tem um fascínio que atinge a todos sem exceção – adultos e crianças. Levitin comenta que os americanos consomem mais música que sexo ou que remédios. O que a maioria de nós busca na música é uma experiência emocional; ela acalma, agita, traz lembranças, nos projeta no tempo, dá a sensação reconfortante de estarmos acompanhados, nos isola

\* Mestre em música, regente, doutoranda em Ciências Sociais na PUC-SP.

dos ruídos colocando-nos numa redoma sonora. Desde o tempo em que estamos dentro do útero, banhados no fluido amniótico, ouvimos sons: a batida cardíaca da mãe, às vezes acelerando, outras vezes diminuindo. E ouvimos música. Um ano depois do nascimento, as crianças reconhecem e preferem as músicas que ouviram enquanto estavam no útero. Conforme Levitin, o sistema auditivo do feto já está em pleno funcionamento cerca de vinte semanas depois da concepção.

Os anos da adolescência são um ponto de inflexão das preferências musicais. É por volta dos dez ou onze anos que a maioria das crianças passa a ter real interesse pela música, mesmo aquelas que até então não o haviam manifestado. Na idade adulta, a música de que costumamos sentir saudades, aquela que temos como a “nossa” música, é exatamente a que ouvimos nesses anos. Levitin explica que um dos primeiros indícios do mal de Alzheimer (doença característica por alterações nas células nervosas e nos níveis dos neurotransmissores, assim como pela destruição das sinapses) em adultos mais velhos é a perda da memória. À medida que a doença avança, a perda da memória torna-se mais profunda. No entanto, muitas dessas pessoas de idade avançada, ainda são capazes de cantar as canções que ouviam quando tinham 14 anos. Porque 14 anos? Em certa medida, lembramos das canções da adolescência porque este é um período de autodescoberta, e, em consequência, essas músicas tinham uma forte carga emocional; a amígdala e os neurotransmissores agiram junto para “etiquetar” essas lembranças como algo importante. Mas o fenômeno também tem relação com a maturação e a seleção neurais; é por volta dos 14 anos que o desenvolvimento do nosso cérebro musical se aproxima dos níveis adultos de finalização. A música é um processo de comunicação dotado de flexibilidade e profundidade, e através dessas características apresenta-se em variedade extrema de formas e funções tendo uma capacidade de comunicação ilimitada.

Quando tento falar sobre o acontecimento, a música produzida pela fanfarra num domingo de manhã, percebo que a linguagem musical possui uma certa intraduzibilidade, porque todo o discurso sobre a música é uma interpretação da própria música, uma tentativa de revelar o seu significado, e as interpretações são infinitas, sem nunca esgotarem o que a música pode sugerir. Na tentativa de falar sobre a música vem a mim uma carga de palavras metafóricas, embora o discurso sobre a música seja sempre incompleto. Nessa perspectiva entendemos que

todo o discurso sobre a música é metafórico (...) e que a forma musical continua a ser uma linguagem puramente virtual em que se elabora uma intenção de sentido inexprimível ao nível de palavras e de frases de linguagem verbal. Donde resulta a multiplicidade quase infinita de interpretações possíveis, a sua pertinência e, ao mesmo tempo, a sua parcial arbitrariedade. (Furbini, 2008, pp. 32-33)

Comparada à linguagem verbal, a música é, como explicita Fonterrada, uma arte temporal – que desenvolve no tempo, unindo passado, presente e futuro. Na sua prática ocupa simultaneamente esses três momentos; por esse motivo, durante a atividade musical, o sujeito utiliza-se de sua capacidade de memorização e de imaginação.

Sacks, referindo-se à linguagem de sinais usada por surdos, cita o caso Joseph, que acabara de ingressar pela primeira vez na escola<sup>1</sup> – uma criança de onze anos sem língua de espécie alguma. O fato dele não falar, ou não entender o que se falava na idade esperada, foi atribuído ao “retardo”, depois a “autismo”, e esses diagnósticos o perseguiram. Joseph ansiava por comunicar-se, mas não conseguia. Não sabia falar, escrever, nem usar língua de sinais, e só podia servir-se de gestos e pantomima, além de uma notável habilidade de desenhar. Ele parecia vivo e animado, mas intensamente desconcertado. Seus olhos eram atraídos pelas bocas que falavam e pelas mãos que gesticulavam. Ele percebia que alguma coisa estava “acontecendo”, mas não conseguia entender o que era – até então, não tinha quase noção alguma de comunicação simbólica, do que era ter um meio de troca simbólica, permutar pensamentos. Joseph estava, então, apenas começando a aprender a língua dos sinais, começando a ter alguma comunicação com os outros. Isso manifestadamente o deleitava. Ele queria ficar na escola o dia inteiro. Voltar para casa significava voltar ao silêncio, tornar-se novamente ninguém.

Joseph evidenciava: ele tinha, sem dúvida, uma noção angustiante de que algo estava faltando, uma noção de sua incapacidade e deficiência. Fazia pensar em crianças selvagens, crianças não domesticadas, embora ele obviamente não fosse “selvagem”, mas uma criança que estava radicalmente isolada. Lévi-Strauss indica que, diferente das outras espécies, não existe no homem comportamento natural da espécie ao qual o indivíduo possa voltar mediante regressão. Um animal doméstico, um gato ou um cachorro, que se acha perdido ou isolado, retorna ao

---

1 Braefield School for the Deaf.

comportamento igual ao anterior à domesticação, mas uma criança criada longe da convivência humana - “criança selvagem”, pode ser considerada como uma monstruosidade cultural, mas em nenhum caso pode ser considerada como testemunha fiel de um estado humano anterior (Lévi-Strauss, 1976).

Joseph, no seu isolamento sonoro, era incapaz, por exemplo, de contar como passara o final de semana. De fato, não era possível perguntar a ele, mesmo em língua de sinais. Ele não era capaz nem ao menos de entender a ideia de uma pergunta, e muito menos formular uma resposta.

Não era apenas a língua que estava faltando: inexistia, estava patente, um claro senso de passado, de “um dia atrás” como algo distinto de “um ano atrás”. Havia uma estranha ausência de um senso histórico, a sensação de uma vida que não possuía dimensão autobiográfica e histórica, a sensação de uma vida que só existia naquele momento, no presente. (Sacks, 2010, p. 43)

Um ser humano não é desprovido de mente, ou mentalmente deficiente, se não conseguir comunicar-se através de uma língua; porém, está gravemente restrito no alcance de seus pensamentos, confinado a um mundo imediato, pequeno.

Assim como Joseph, que após a aquisição da linguagem ganha distanciamento e dimensão de passado, presente e futuro, ao ouvirmos música, há uma reconstrução do tempo. Um retorno e uma releitura de um momento no passado, um redimensionamento do presente; porque não existe lembrança que não esteja contaminada pelo presente. Quando eu ouvia a fanfarra, este som me remetia à minha infância, em que, enquanto menina, encantada ouvia a fanfarra escolar. Mas esta memória não é trazida ao presente de forma intocada.

A noção de memória como registro ou armazenamento nos é tão comum que a aceitamos como certa, mas, mesmo em nosso dia a dia, nos damos conta de como ela é problemática. Duas testemunhas do mesmo fato nunca contam a mesma história, e nenhuma história ou memória permanece intacta, repetindo-se incansavelmente.

Relembrar não é a reexcitação de inumeráveis traços fixos, inanimados ou fragmentários. Trata-se de uma reconstrução, ou construção, imaginativa, erguida a partir da relação de nossa atitude com toda uma massa ativa de reações ou experiências passadas, e com um pequeno detalhe importante que aparece normalmente em forma de imagem ou linguagem. Portanto,

nunca é exato, mesmo nos casos mais rudimentares de uma recapitulação mecânica, o que não tem a menor importância. (Sacks, 2006, p.144)

O compositor e maestro Copland afirma o quanto nossa familiaridade com o passado recente projeta nosso gosto de escolha e leitura das obras musicais da atualidade.

Ninguém pode esperar compreender o espírito da nova música sem ter em mente uma clara distinção entre as duas grandes tradições musicais dos séculos XVIII e XIX. Tal não é fácil mesmo para um musicista profissional, pois todos nós tendemos a executar a música do século XVIII com os ouvidos do século XIX. Não se trata de uma simples questão de escutar a música de Couperin, Rameau ou Gluck e, ao mesmo tempo, apagar completamente da memória a música de Weber, Schumann ou Liszt. Nossa familiaridade com a música do século XIX matiza inevitavelmente nossas reações com relação à música do século que a precedeu. (Copland, 1969, p. 21)

Esse dinamismo e diálogo entre tempos e formas permite frequentes renovações, novas formas de uso, novos modos de expressão e apresentará o fenômeno musical em constante movimento, mutante e nunca plenamente constituído. Fonterrada afirma que a prática musical se constitui através de atitudes definidas mais por seu uso que por regras preestabelecidas. A experiência musical é fruto da prática, exercida numa comunidade musical que compartilha das mesmas experiências, códigos e convenções, por estar completamente imersa num mesmo contexto de significações. (Fonterrada, 1991)

Cada tempo tem sua própria linguagem sonora, e interpreta, compreende as composições de seu tempo, dentro de um universo de significados. Por motivos essencialmente culturais tendemos a associar, por exemplo, as escalas maiores a emoções felizes ou triunfantes, e as menores, à tristeza ou derrota. Os compositores têm domínio dessas associações e recorrem intencionalmente a elas. Nosso cérebro também as conhece graças aos anos de convívio com linguagens musicais, padrões, escalas, letras de músicas e associações entre esses elementos.

É possível identificar isso nesta pequena parte de uma das cartas de Mozart, quando escreve ao pai sobre a ópera *Die Entführung aus dem Serail* (Rapto do Serralho) que está compondo:

A primeira parte é bem curta – e como o texto deu abertura para isso, escrevi então muito bem as três vozes. Logo a seguir, começa um pianíssimo, o qual deve terminar rapidamente – e o final vai ser com grande estrondo – e isso é tudo o que fica bem para o final de um primeiro ato: quanto mais ruído, melhor; quanto mais curto, melhor – para que as pessoas não se tornem frias no aplauso. (Mozart, 2006, p. 210)

Na hora em que a fanfarra está posta e executando as partituras a que se propõe, há nesta experiência musical, de cada músico, um auto- esquecimento, características apontadas por Fonterrada: quanto maior o conhecimento musical, menos consciente será o músico dos seus atos musicais, assim como quanto maior meu conhecimento de uma língua, não penso nas palavras enquanto falo. Sloboda completa esta questão quando faz referência à execução de uma habilidade complexa, a música. Afirma que a pilha de objetivos na formação de um estudante de música pode muito rapidamente tornar-se enorme, e complementa:

um outro aspecto crucial de um sistema de produção é que cada regra passa a funcionar de uma maneira completamente automática (...) sempre que encontra confirmação de que suas condições estão sendo realizadas. Quando é encontrada tal confirmação, então ocorrem automaticamente as razões que a regra prescreve. Parece não haver diferença quantas outras regras de produção o sistema contém; tão logo as condições para aplicar uma determinada regra se verificam, suas ações acontecem imediata e automaticamente. A capacidade do ser humano para aprender habilidades é aparentemente ilimitada. (Sloboda, 2008, p. 292 )

A realidade musical permanecerá inacessível a não ser que seja mediada pela linguagem musical, assim como o mundo só é acessível através de alguma linguagem. Sacks comenta o caso Massieu, na literatura sobre aquisição de linguagem, caso bastante famoso no século XVIII. Massieu, até os treze anos de idade, permaneceu em casa sem receber qualquer tipo de educação. Completamente analfabeto, expressava as ideias por sinais e gestos manuais, linguagem de curto alcance que usava somente com sua família, e que as pessoas estranhas não entendiam. As crianças da sua idade o rejeitavam e ele passava a maior parte do tempo sozinho. Ele tinha uma pequena noção de números através dos seus dedos, embora não soubesse o nome deles. Massieu foi descoberto pelo abade Sicard. Ele descobriu que o menino tinha boa percepção visual e

desenhando, pediu ao menino que fizesse o mesmo. Após, Sicard colocou nomes nos objetos desenhados. Massieu ficou completamente confuso. Ele não tinha ideia do que as linhas pareciam retratar. Subitamente entendeu que elas funcionavam como uma imagem para os objetos. Massieu percebeu que uma imagem ou um objeto podia ser representado por um nome.

Como os nomes alteravam a relação de Massieu com as coisas anteriormente sem nome, de modo que agora ele sentia que as possuía, e que elas se tinham tornado seu “domínio”? Para que serve nomear? Seguramente, há nisso alguma relação com o poder primordial das palavras para definir, para enumerar, para permitir o controle e a manipulação, para passar da esfera dos objetos e imagens ao mundo dos conceitos e dos nomes. (...) Portanto, para Massieu, nomear enquanto caminhada pelo bosque foi sua primeira compreensão de um poder generalizante capaz de transformar o mundo inteiro; dessa maneira, aos catorze anos, ele ingressou na condição humana, pode perceber o mundo como um lar, como seu “domínio”, de um modo como nunca havia percebido. (Sacks, 2010, p. 49)

A compreensão da linguagem verbal, assim como a linguagem musical, não é anterior a seu uso. É o uso que organiza o fazer musical e permite sua compreensão. O acesso à música se dá através do domínio das habilidades e técnicas estabelecidas na prática. A posse da linguagem musical altera a relação sujeito/mundo e, à medida que esta vai se configurando, vai também modificando o sujeito que a exerce.

Terminado o pequeno concerto da fanfarra no Parque Villa-Lobos, em São Paulo, há uma dispersão. O domingo ensolarado continua.

## Referências bibliográficas

COPLAND, A. (1969). *A Nova Música*. Rio de Janeiro, Record.

FONTERRADA, M. T. de O. (1991). *Educação Musical: uma investigação em quatro movimentos; Interlúdio, Coral, fuga e finale*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

FUBINI, E. (2008). *Estética da música*. Lisboa, Edições 70.

LEVITIN, D. J. (2010). *A música no seu cérebro. A ciência da obsessão humana*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LEVIS-STRAUSS, C. (1976). *As estruturas elementares de parentesco*. Rio de Janeiro/São Paulo, Vozes/Edusp.

MORIN, E. (2003). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil.

MOZART, W. A. (2006). *Cartas de Mozart*. Compiladas por Willi Reich. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense.

SACKS, O. (2006). *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2010). *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo, Companhia das Letras.

SLOBODA, J. A. (2008). *A mente musical. A psicologia cognitiva da música*. Londrina, EDUEL.