

# Entre o Silêncio e a Palavra

## Variações Psicanalíticas sobre a Música

REALIZADO POR:

Nuno Encarnação

## **FICHA TÉCNICA**

**EDIÇÃO:**

**TÍTULO:** Entre o Silêncio e a Palavra – Variações Psicanalíticas sobre a Música

**AUTOR:** Nuno Miguel da Silva Encarnação

**FOTOGRAFIA DA CAPA:** Sónia Duarte

**PAGINAÇÃO:** Paulo Silva Resende

**1.ª EDIÇÃO**

**LISBOA, 2010**

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO:** Agapex

**ISBN:** 978-989-20-1996-3

**DEPÓSITO LEGAL:** 310941/10

© NUNO MIGUEL DA SILVA ENCARNAÇÃO

**PUBLICAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO**

Sítio do Livro, Lda.

Lg. Machado de Assis, lote 2 — 1700-116 Lisboa

[www.sitiodolivro.pt](http://www.sitiodolivro.pt)

*Para o Gustavo.*



---

---

## Agradecimentos

---

---

Gostaria em primeiro lugar de agradecer à minha mãe, por tudo aquilo que fez para que eu atingisse este ponto da minha formação pessoal, académica e profissional. Ao meu pai e meus irmãos, por toda a força e apoio que sempre transmitiram. Aos meus amigos que me apoiaram e incentivaram quando a motivação estava mais em baixo, especialmente ao Lucas e ao Quaresma.

Um agradecimento especial ao Prof. Doutor Frederico Pereira pela lucidez crítica, elevado nível de conhecimento e capacidade de abrir novos caminhos e novas visões sobre o tema em estudo. Foi um privilégio ter realizado a monografia sob a sua orientação e, principalmente, proporcionou-me a oportunidade de realizar um processo de crescimento intelectual que não se irá perder no futuro.

Ao Tuniko Goulart, meu eterno professor de música, por ter-me conduzido nas descobertas musicais que fui fazendo, ajudando-me a encontrar a minha própria linguagem musical.

Envio igualmente um agradecimento à Equipa 2 do Departamento de Pedopsiquiatria do Hospital D. Estefânia (actual Equipa 24 de Julho), na figura da saudosa Dra. Teresa Ferreira, pela oportunidade de aprendizagem e pelo calor das relações humanas.

À Gaveta, Associação Cultural e de Pesquisa Teatral, na figura do seu presidente Paulo Quaresma, companheiro de muitas batalhas, pelo apoio e

incentivo sincero à publicação deste livro.

Às pessoas da Catraia, crianças e graúdos, na figura do presidente da sua Direcção, o Prof. Doutor José Manuel Figueiredo Santos, um grande abraço por me terem ajudado a crescer como homem e profissional.

Por último, o meu obrigado mais especial, à Sónia e ao Gustavo, porque é na família que se descobrem as coisas mais valiosas da vida.

---



---



---

## Índice

---

<b>Introdução</b> . . . . .	11
<b>A Música</b> . . . . .	15
O que é a Música? . . . . .	15
O Som. . . . .	19
As Dimensões Musicais. . . . .	21
A Forma e Estrutura Musical . . . . .	30
<b>Psicanálise e Música</b> . . . . .	33
O Percorso Difícil da Música na Psicanálise . . . . .	33
Freud: “Totalmente Não-Musical”? . . . . .	35
Para Além de Freud . . . . .	47
<b>A Importância do Som no Psiquismo</b> . . . . .	65
As Primeiras Experiências Sonoras . . . . .	65
O Lugar do Sonoro na Psicanálise . . . . .	79
Do Eu-pele ao Envelope Sonoro . . . . .	89
<b>A Música e a Palavra</b> . . . . .	101
Um Hipotético Tronco Comum. . . . .	101

Será a Música uma Linguagem? . . . . .	107
Música e Simbolismo . . . . .	117
<b>O Silêncio</b> . . . . .	131
Recuperar o Silêncio . . . . .	131
O Silêncio Psicanalítico. . . . .	140
A Dimensão Silenciosa . . . . .	146
<b>Notas Conclusivas</b> . . . . .	155
<b>Referências Bibliográficas</b> . . . . .	159

---

---

## Introdução

---

---

O presente ensaio foi apresentado inicialmente na forma de monografia de final de licenciatura em Psicologia, no Instituto Superior de Psicologia Aplicada. A escolha do seu tema esteve relacionada principalmente com uma tentativa de conjugação de duas áreas da minha experiência pessoal: a psicologia, enquanto percurso de desenvolvimento académico e profissional, e a música, enquanto área de interesse privado, derivado da experiência prévia como intérprete musical.

Conjugação difícil como escolha de tema a colocar em estudo, no sentido em que a música não é um tema facilmente acessível a uma investigação outra que não a resultante das áreas das ciências musicais, correndo-se o risco de nos envolvermos num problema de inadequação de aplicação de conceitos da psicologia para a música e vice-versa. Os conceitos desenvolvem algumas idiosincrasias com os campos teóricos onde nascem, perdendo muito da sua força quando transpostos para áreas outras que não as de origem. No entanto, o valor da metáfora permite transpor alguns elementos de uns campos para outros com o objectivo de clarificar determinadas dimensões dos fenómenos em estudo, o que pode levar posteriormente à possibilidade de criação de novos objectos teóricos dentro desses campos.

A teoria psicanalítica serviu de baliza teórica na abordagem ao estudo do fenómeno musical, com os seus conceitos e visão do mundo. No entanto, não se procurou realizar um estudo psicanalítico da biografia de determinado

compositor, ou uma análise clínica à produção de determinada obra musical, porque, para além da falta de competência de formação, considera-se que este tipo de abordagem não se adequa ao estudo do objecto musical.

O presente ensaio procurou abordar a música enquanto objecto de produção cultural que tem um lugar específico na vivência social e cultural, mas que apresenta igualmente um impacto e valor individuais de relevo, produzindo efeitos no indivíduo e realizando transformações na sua experiência. Assim, o objecto de estudo não foi a música enquanto conteúdo, mas sim enquanto fenómeno: Qual o lugar que a música assume na vivência do sujeito? Que uso é que o indivíduo faz desta? Trata-se portanto mais de uma tentativa de explanação das propriedades do fenómeno do que propriamente uma actividade semiótica de retirada de conteúdos em profundidade.

O problema levantado e abordado por este ensaio pode ser melhor formulado pelas palavras de Freud, às quais regressaremos mais adiante:

«Todavia, as obras de arte exercem em mim uma grande impressão, principalmente as obras literárias e a escultura, mais raramente a pintura. Tenho sido levado, de acordo com as oportunidades que se me oferecem, a deter-me longamente diante delas, e gostaria de as compreender a meu modo, isto é, explicar a que se deve o efeito que produzem sobre o observador. Não consigo fazê-lo, por exemplo, em relação à música, à qual sou praticamente insensível. Uma disposição racionalista, ou talvez analítica, em mim, luta contra o facto de eu ficar comovido e sem saber porque o estou ou o que é que me comove (Freud, 1994, p. 144).»

Assim, o ponto de partida do presente ensaio passa exactamente por esta capacidade musical de comover sem que tenhamos noção da origem desta moção ou da sua natureza. E, na tentativa de melhor compreender essa moção, elaborou-se uma dissertação que é composta no seu corpo por cinco capítulos.

No primeiro capítulo, procurou-se realizar uma abordagem ao campo musical, introduzindo os seus principais conceitos. Partimos da exposição das propriedades acústicas da música para depois desenvolver as suas principais dimensões: ritmo, melodia e harmonia. Abordam-se igualmente as questões ligadas às formas e estruturas musicais que são actualizadas nas peças musicais como as conhecemos.

O segundo capítulo aborda o modo como a música foi objecto de estudo directo pela teoria psicanalítica. Inicia com uma apresentação sobre as dificuldades de Freud na lidaçãõ com a música, partindo de uma afirmação sua em que se considera completamente não-musical. Posteriormente, procurou-se realizar uma resenha histórica onde são abordadas algumas das contribuições psicanalíticas para o estudo dos fenómenos musicais, numa tentativa de contrariar a percepção de que estes não teriam sido objecto de grande interesse para a psicanálise.

No terceiro capítulo abordou-se a dimensão puramente acústica da experiência humana. Observa-se inicialmente a importância dos fenómenos sonoros numa perspectiva desenvolvimental, demonstrando a sua presença e importância na vivência intra-uterina, partindo depois para a relação mãe-criança enquanto mediada pelos fenómenos de trocas sonoras, verbais e musicais. Posteriormente, procurou-se abordar o modo como o sonoro foi enquadrado na teoria psicanalítica freudiana, nomeadamente na sua dimensão metapsicológica e de suporte da palavra. Por último, realizou-se uma abordagem ao conceito de Eu-pele, enquanto estrutura criadora de um espaço psíquico e de uma primeira relação fusional com o objecto materno assente na experiência sensorial. Efectuou-se uma equivalência deste conceito ao de posição autística-contígua e aborda-se a sua dimensão acústica através da formação do envelope sonoro, primeiro espaço psíquico e esboço do *self*.

No quarto capítulo, foram abordadas as relações entre a música e a linguagem. Partimos da hipótese de um tronco comum na génese de ambas,

abordando os elementos que fundamentam essa teorização. De seguida, foi feita referência às controvérsias que têm existido sobre a natureza da música enquanto linguagem ligada aos afectos, explanando os pressupostos que contestam esta natureza e os que afirmam essa ligação. Por último, abordámos o problema do símbolo, partindo de uma perspectiva psicanalítica, para nos referirmos à natureza simbólica da música e da sua significância enquanto objecto.

No quinto capítulo, introduzimos o conceito do silêncio enquanto orientador da noção de uma vivência subjectiva que foge ao mundo da palavra. Referimo-nos ao silêncio na música e no processo comunicativo entre duas pessoas, bem como em relação a determinadas dimensões silenciosas da vida humana, como a experiência mística. De seguida, avançámos com a visão da psicanálise na sua dupla face: silêncio como processo negativo que é visto como um obstáculo à regra fundamental, e silêncio como processo positivo ligado à prova de existência de um espaço interior, onde os pensamentos podem ter lugar e as transformações do *insight* acontecem. Finalmente referimo-nos à dimensão silenciosa como um modo de experiência subjectiva da qual o sujeito não consegue falar nem apreender na sua totalidade, apenas pode apreender e comunicar essa experiência através dos símbolos criativos gerados pelo contacto com essa vivência interior, como a música, que é no fundo a origem do processo criativo.

Sabemos que muito mais ficará por dizer relativamente à música enquanto fenómeno da experiência humana, mas esperamos que o principal objectivo desta dissertação – promover a abertura para o tema e a produção de novos pensamentos – possa ter sido concretizado no seu final.



A Música



O que é a Música?

Esta é uma questão à qual tem sido difícil responder ao longo dos tempos, em função da complexidade do fenómeno em si e da evolução que o conceito de música tem sofrido, tornando-se cada vez mais abrangente na constante procura de novas formas, sendo adicionados novos elementos aos quais inicialmente não se atribuía qualidade musical, mas que passaram posteriormente a ser reconhecidos como constituintes do fenómeno musical.

As diferentes definições de música proliferaram ao longo da história, no entanto, nunca se chegou a uma definição objectiva e universal dessa produção humana, pois, dependendo da perspectiva da qual partimos, dando primazia a esta ou àquela dimensão (acústica, formal, cultural, etc.), construímos sempre uma nova definição que nunca chega a atingir o objectivo de totalidade a que se dispôs à partida, mostrando-nos que a música é, antes de mais, um conceito dinâmico, porque em constante mutação, e multifactorial, porque abrange um vasto leque de dimensões da experiência humana.

De uma forma muito concisa, podemos definir música como simplesmente “a arte dos sons” (Vitorino D’Almeida, 1993, p. 9), ou indo um pouco mais além, empregar a fórmula de Rousseau que a classifica como a “arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido” (citado por Nattiez,

1984a, p. 214), ou inclusivamente, podemos adoptar uma perspectiva mais racionalista e, com Littré, afirmar de que se trata da “ciência ou emprego dos sons a que chamamos racionais, ou seja, que pertencem a uma escala”, (citado por Nattiez, 1984a, p. 214). De qualquer maneira, nestas definições estamos a centrar a música nos fenómenos acústicos e a defini-la como a arte, ou ciência, de os combinar através de regras específicas que os tornem inteligíveis e/ou agradáveis ao ouvido.

No entanto, estas definições apresentam algumas limitações, pois a qualidade do que é agradável ao ouvido, isto é, a distinção entre som musical e ruído, e as ditas regras de ordenação dos sons têm-se alterado ao longo dos tempos.

Relativamente ao primeiro caso, do som e do ruído, existe uma primeira distinção, derivada da acústica, que classifica o som como o resultado de vibrações periódicas e regulares e o ruído como o contrário, ou seja, resultado de vibrações aperiódicas e irregulares. No entanto, se observarmos os instrumentos de percussão, verificamos que produzem o mesmo tipo de vibração atípica que atribuímos à esfera do ruído, e mesmo assim classificamo-los como instrumentos produtores de sons musicais. Por outro lado, existem ruídos que foram introduzidos na música com o objectivo de atribuir novas qualidades sonoras aos sons existentes (como o caso dos efeitos de distorção e feedback na música rock), ou de se produzirem novos materiais e ambiências sonoras (ex.: ruídos de rua), como podemos encontrar em produções musicais mais contemporâneas. Ou seja, existem ruídos que foram introduzidos no fenómeno musical, ampliando-o e dotando-o de novas qualidades, pelo que vemos que a música não contém apenas aquilo que é “agradável”, mas pode também conter aquilo que por definição é “desagradável” ao ouvido, o ruído, embora transformado e enquadrado em determinada estrutura musical.

Entretanto, no que diz respeito aos sons racionais “pertencentes a uma escala”, observamos que esta definição apenas abrange a música tonal, em

que realmente os sons se encontram organizados numa escala que obedece às regras estabelecidas pela tonalidade, deixando de fora produções musicais mais contemporâneas em que impera a atonalidade, caracterizada pela constante atitude de transgressão dos limites e regras instalados, com o objectivo de produzir novos objectos sonoros e musicais.

Por último, na música, como actividade humana, podem coexistir outros fenómenos que vão para além da sua dimensão puramente sonora, e que reconhecemos como pertencentes à esfera do silêncio, o que pode parecer um contra-senso pois estamos a ligar um fenómeno de origem acústica ao seu contrário, ou seja, à ausência de som. Essencialmente, o silêncio apresenta-se como o fundo sobre o qual o som se destaca, sendo a condição necessária para o aparecimento da música. De facto, para que se inicie qualquer concerto, solicita-se que haja silêncio na sala pois só a partir desse momento é que estarão criadas as condições para que surja a música, permitindo esse compasso de espera a emergência de uma atitude musical global envolvendo os diferentes intervenientes, intérpretes e ouvintes, tornando-se este silêncio parte integrante da música. Por outro lado, no compositor que escreve directamente na partitura as melodias e harmonias que ouve internamente, ou no intérprete que ao ler essa mesma partitura escuta interiormente os sons representados pelos símbolos musicais, reconhecemos uma actividade musical que não necessita de suporte acústico para se concretizar, embora pressuponha uma preexistência e interiorização do sonoro, constituindo assim um tipo de escuta silenciosa.

Sobre este tema do silêncio, iremos alongar-nos mais adiante, mas desde já retomemos a complexidade do fenómeno musical que, como já vimos, pode incluir sons, ruídos, silêncios, indo para além das definições adiantadas inicialmente.

Francisco Monteiro tenta definir música afirmando que esta “terá como princípio a existência de uma organização intencional de sons e silêncios, tendente a remeter o ouvinte para uma forma de compreensão e

conhecimento para além do próprio objecto sonoro, mas também de uma forma diversa de linguagens com uma função semântica determinada; a música tende para uma vivência pessoal, para uma experiência artística, estética” (Monteiro, 1997, p. 14). Ou seja, a música é uma organização de sons (no sentido mais abrangente) e silêncios que é geralmente entendida como uma produção humana, tendo como fim a audição pelo próprio homem. Esta intencionalidade separa-a de outros fenómenos sonoros naturais, como o canto dos pássaros, que, embora lhes possamos atribuir qualidades musicais, apenas podem ser considerados música se enquadrados numa construção sonora, contribuindo a vontade do ouvinte de os reconhecer como tal. Assim, não existe somente uma intencionalidade na criação, como o próprio ouvinte participa activamente no acto da concepção musical, pois tem “a possibilidade de criar, integrar, querer essa construção, de perceber como música algo que à partida pode não o ser” (Monteiro, 1997, p. 14), enquadrando-a numa experiência estética e subjectiva.

Assim, para atribuímos qualidade musical a determinado objecto sonoro, temos de partir inicialmente da intencionalidade do compositor que, ao enquadrá-lo em determinada construção, pretende torná-lo musicalmente inteligível, no entanto, parafraseando Nattiez (1984a), o facto musical não resulta somente de uma intenção criativa, mas igualmente de uma atitude de escuta, em que o ouvinte assume uma posição activa, “decidindo” se o que ouve é musical ou não. Para além desta dimensão mais individual, concorrem outras mais abrangentes, pois tanto o compositor como o ouvinte movem-se em determinado tecido social e encontram-se inseridos em determinada cultura que, com as suas normas e valores instalados, influencia esse processo de atribuição de qualidade musical a determinado objecto sonoro, atribuição esta que não é mais que um acto de significação e por isso sujeito igualmente a regulação socio-cultural.

No fundo, como o refere Jean-Jaques Nattiez, música é “tudo o que uma sociedade, um grupo ou um indivíduo considerarem como tal” (Nattiez,