

## A voz (ritmada) que embala o berço do sujeito-bebê

Lúcia Valquíria Souza Grigoletti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Católica de Pelotas (UCPEL)

grigoletti@hotmail.com

**Resumo.** No presente trabalho a autora se propõe a estabelecer a influência do ritmo da palavra falada musicalizada – a prosódia, o mamanhês e demais “músicas” que habitam o psiquismo do infans – sobre o nascimento do Eu-bebê, sujeito da própria história. É no intervalo rítmico: descontinuidade/continuidade, tanto do próprio enunciado materno, quanto do movimento dialógico da díade, que se apresenta o silêncio, primeiro distanciamento a marcar a separação-diferenciação entre mãe e filho. Esse silêncio interior é a essência da alteridade.

**Palavras-chave:** prosódia; sujeito; ritmo; dialógico.

**Abstract.** In this work the author proposes to establish the influence of the musicalized spoken word's rhythm over the birth of the baby's ego, subject of it is own history. The motherese is a prosody that inhabit the infant's psyche. It is on the rhythmic break: discontinuance/continuance, of the motherly enunciation, as much as the movement dialogic couple, that the silence appears. It is the first distancing that settles the separation- differentiation between mother and child. This inner silence is the otherness' essence.

**Key-words:** prosody; subject; rhythm; dialogic.

### 1. Introdução

Não se ouve só pelos ouvidos, temos muitos outros ouvidos, no peito, na garganta, nas pernas, sendo que certas músicas são bem mais escutadas em determinadas posições. Somos um grande ouvido. (Kovadlof, 2003).

Dedicar algumas linhas ao ritmo da palavra, numa etapa inicial do desenvolvimento do sujeito e delimitá-lo como uma linguagem verbal musicalizada tem a intenção de deixar a palavra falada e escrita da autora ressoando na mente, não necessariamente no cérebro, de cada cidadão sensível à melodia do sofrimento e à prevenção da saúde e da educação humana. Assim contribuindo, nesse espaço de reflexão para a importância da *língua materna*, literalmente falando, no processo de distanciamento/separação de L1 e na conseqüente aproximação/aquisição de L2 .

Foi integrando suas últimas pesquisas concluídas na área de Psicologia Psicanalítica, sobre a “Relação vincular entre mães estrangeiras e crianças de 1 a 3 anos” e “A influência da musicalidade no processo auto-regulatório de crianças pequenas” e seu ingresso no doutorado em Linguística Aplicada que surgiu para a

autora, o desdobramento de diferentes faces da palavra no discurso. Entre elas que se nasce entre ritmos muito antes do que entre palavras.

## **2. No início era o ritmo...**

Szejer (1999) diz: “*os bebês nascem entre palavras*”. Palavras que os denominam, ignoram, acolhem ou excluem, acariciam ou maltratam. Mas todas elas acompanhadas de sua musicalidade, assim nos ensinam eles. Cada bebê nasce embalado por um ritmo! Desde a etapa fetal se faz presente o contato sonoro com as pulsações cardíacas do coração da mãe, e com as demais vibrações dos movimentos corporais maternos que ressoam nas paredes uterinas. Segundo Brovotto (apud: Litvan, 1998), o ritmo cardíaco se estenderá no balanceio do bebê nos braços da mãe, dando continuidade a seu sentimento de existir. Portanto, os sons ritmados sempre nos acompanharam *in utero* e fora dele, norteando e localizando nosso tempo e espaço. Tanto a ontogênese quanto a filogênese são marcadas pelo ritmo.

Pode-se reafirmar, então, a partir do bebê e não do adulto, que ele nasce, principalmente, entre ritmos. Anterior à palavra, ele registra o ritmo, o som e a entonação. O recém-nascido registra as intenções que acompanham as palavras, seja pelo timbre ou pelo tom da voz dos pais. Por não falar, sua compreensão é diferente de quem já fez a aquisição da palavra. O estreito vínculo que o une à mãe permite a ambos conhecerem o ritmo, o tempo e a seqüência dos movimentos um do outro, constituindo-se, assim, uma interação sincronizada.

Segundo Bernardi, Rosselló e Schkolnik (apud: Litvan, 1998), existe um elemento organizador no comportamento dos dois, quanto às expectativas singulares. Por um lado, cada um assinala as suas e, por outro, responde às do parceiro. A mãe é para o bebê, entendem os autores, parte de um sistema de retroalimentação das próprias ações e sua busca evidencia a sincronia afetiva com ela, ficando, desse modo, os dois bailando numa mesma tonalidade musical.

É assim que se pretende estabelecer a influência da transgeracionalidade do ritmo da palavra falada musicalizada – a prosódia, o *mamanhês* e demais “músicas” que habitam o psiquismo do *infans* – sobre o nascimento do Eu-sujeito.

## **3. A sinfonia: a maestrina, mãe-ambiente e o músico, Eu-bebê**

A sincronia entre mãe e bebê está, inevitavelmente, associada ao ritmo musical. E a música sempre nos fala de amor, paixões, sentimentos que perpassam os corações humanos. As cantigas de ninar são definidas como um fenômeno vincular, uma zona de encontro entre mãe e bebê, íntima, secreta, serena, onde se abre um tempo de espera e esperança que põe em jogo as sincronias e ritmos entre eles. Essas canções transmitem uma mensagem que combina o pessoal e o familiar com a expressão cultural do grupo de pertencência, o qual se vai modificando de geração em geração, de acordo com as pautas de câmbio de cada cultura.

Desenvolve-se, então, entre ambos, um idioma situado em alguma parte entre o laleio do bebê e a linguagem abstrata da mãe que acaricia e envolve o *infans* com seu tom de voz e lhe sussurra sua história familiar e cultural, seus valores, ideais e representações. Por si só, a voz materna expressa os afetos em jogo; sua cadência e tom

constituem um encontro pleno de significações. A mãe introduz a poesia e a palavra ao seu bebê que, se ainda não fala e não compreende, goza igual da rima e do ritmo.

A música cantada se diferencia da língua falada pelo fato de exigir a participação de todo o corpo materno, mais rigorosamente disciplinado pelas regras de um estilo vocal. Portanto, a meio caminho entre o falar e o cantar se localiza a prosódia, precursora da melodia. *A melodia é a linguagem do absoluto, por meio da qual a música fala a todos os corações* (Beethoven, apud: Litvan, 1998, p.170).

Na sincronia da linguagem musical entre mãe e bebê é imprescindível considerarmos o silêncio cheio de significados estabelecido entre a díade, silêncio que enlaça o bebê num diálogo imaginário da mãe com seu filho. Esse pseudo monólogo, a partir da mãe, cria um espaço dialógico musicalizado e, ao mesmo tempo, permeado de silêncios que falam. Como diz Kovadloff (2003), a música nos remete a silêncios mais além dos sons, ela está localizada no devir do tempo, tempo concebido como núcleo da existência. O silêncio, que faz aparecer o contraponto latente de vozes passadas e futuras (por vir), revela a voz inaudível da ausência que recobre o barulho ensurdecido das presenças. Para escutar música, tem de haver silêncio. E, ao mesmo tempo, a música nos submerge no silêncio.

Para o bebê poder escutar sua mãe e, portanto, ter um silêncio interno, ele tem de, inicialmente, tomar por empréstimo o grande ouvido materno. Isto nos reporta à mãe-ambiente de Winnicott (2000): aquela que possibilita ao seu filho adquirir um ambiente interno. Enquanto este último não for viabilizado, a mãe é esse ambiente para o bebê, ambiente adaptado às suas necessidades, provendo-o nos momentos de excitação e de tranquilidade. Ela sincroniza sua tranquilidade no momento do bebê agitado e sua excitação, quando ele estiver calmo, constrói um ritmo muito próprio a seu desenvolvimento: um material mnemônico suficiente para ela poder sobreviver na mente do bebê, mesmo tendo desaparecido de seu campo visual, pois sua voz continua ecoando no bebê adormecido, mesmo após ela afastar-se do berço. Segundo Lorca (apud: Litvan, 1998), a voz materna não quer ser encantadora de serpentes mas, no fundo, usa a mesma técnica: há necessidade da palavra para manter o bebê preso aos seus lábios. Complementando com Kovadloff (2003): ao escutar, o indivíduo presta atenção ao que não nasceu para ser apreendido. Ouvir é não ter retido outra coisa além do rastro do que foi escutado. Ouvindo música, o indivíduo ouve-se passar.

Como o ambiente perfeito para o recém-criado-psicossoma *continuar a ser*, de acordo com Winnicott (2000) é, no início, predominantemente de ordem física, deve-se considerar seu canal de interação sensível a tais estímulos. Com isso, cabe destacar Lévi-Strauss (2004), ao dizer que a música opera a partir de um duplo contínuo: um externo, marcado pela série ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, em que cada sistema musical seleciona sua escala e outro, interno, com lugar no tempo psicofisiológico do sujeito que escuta uma escala de sons musicais que variam de acordo com a cultura. Portanto, além do tempo psicológico-cultural, a música se dirige ao tempo fisiológico e até visceral: todo contraponto age silenciosamente sobre os ritmos cardíacos e respiratórios. A música expõe ao sujeito seu enraizamento psicofisiológico e cultural. Segundo Belitane (2006), o ritmo e o jogo corporal escandem as palavras, identificam unidades melódicas, equiparam e dão relevo a fragmentos por meio da rima e da repetição.

Certamente, evidenciar as competências do bebê para a musicalidade na palavra suscita a relação gestáltica figura e fundo, em que este último revela a sonoridade materna. Portanto, ambas as instâncias não podem existir separadamente, somente encontram sentido na coexistência. A sincronia, já referida, nos direciona ao conhecido fenômeno especular ocorrido, segundo Bernardi, Rosselló e Schkolnik (apud Litvan, 1998), quando há, durante a dança interativa, coincidência nos picos de olhares e vocalizações entre a mãe e seu bebê ou nos momentos de imitação entre ambos.

#### **4. O ritmo, o sentido e o enunciado**

Nascemos entre ritmos que fazem parte da natureza humana, a ponto de não conseguirmos imaginar-nos sem eles maestrando nossas vidas. O relógio biológico do Homem sempre denuncia sua presença quando existem alterações marcantes no cotidiano. Sua constância e intrincidade à natureza humana – filogênese e ontogênese – levam-nos, muitas vezes, a ignorar sua influência em nosso equilíbrio psicofisiológico.

Amamos, respiramos, comemos, dormimos, falamos e apresentamos tantas outras manifestações físicas e emocionais em intensidades variando do mais ao menos. Buscar o próprio ritmo é um grande desafio. Principalmente numa época quando somos levados a anestesiarmos nossos sentidos – visão, audição, paladar, olfato e tato – em especial, se relacionados à nossa própria pessoa, ou a nos “adaptar” ao desequilíbrio de nosso habitat como nos desastres ecológicos.

Etimologicamente, a palavra ritmo provém do grego “rhein” que significa fluir. Supõe movimento, alternância, repetição, ordem, organização e vida. Segundo Meschonnic (apud: Chacon, 1998), o ritmo lingüístico consiste na organização de um fenômeno específico (a linguagem), desenvolvida em fluxo contínuo (o discurso). É também a estruturação em sistema do que ainda não é sistema. Caracteriza-se por uma propriedade antitética: a continuidade/descontinuidade e esta subjaz à organização (disposição, configuração) de qualquer atividade lingüística (discurso). Portanto, para o referido autor, o ritmo é visto, simultaneamente, como sistema e como discurso.

Ao organizar a atividade lingüística, o ritmo atribuirá significação àqueles fatos de sua matéria identificados como suas unidades constitutivas. Atribuindo-lhes sentido, ele as fará existir, provendo a alternância entre elas no curso dessa atividade, fazendo esse curso ser, ele também, provido de sentido. Na sua continuidade, portanto, a atividade lingüística integra as descontinuidades em seu movimento e essa integração revela tratar-se de uma ação ritmo-semântica, na medida em que o jogo rítmico não se efetua sem, simultaneamente, atribuir sentido às peças que se movimentam e ao próprio movimento dessas peças.

Sendo assim, para Chacon (1998), o ritmo define o valor semântico das palavras, justamente pelas posições que os fatos do sentido (inseparavelmente ligados à matéria fônica das palavras) assumem ao se relacionarem entre si. O sentido se estabelece em função do ritmo, o sentido é rítmico.

É na atividade discursiva que se desenvolve, portanto, a produção de sentido, mas não só, pois se produz também, a emergência da subjetividade. O ritmo é subjetivo visto dar forma aos sentimentos e às emoções do indivíduo. Ao possibilitar a organização

subjetiva da linguagem em processo, ele se mostra tanto na organização da atividade discursiva quanto no próprio produto dessa atividade: o enunciado

Segundo Bakhtin (apud: Brait 2005, p.61), todo enunciado comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros; depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros. O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa desse outro. O enunciado é uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes e termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mudo “dixi” percebido pelo ouvinte como sinal de o locutor tê-lo concluído.

Na medida em que o sujeito da enunciação – linguagem posta em ação e entre parceiros – se declara locutor, assumindo a linguagem, ele implanta o outro diante de si, acentuando uma relação discursiva com esse outro real ou imaginário (monólogo), individual ou coletivo. Toda enunciação será uma alocação, pois postula sempre um alocutário (Benveniste, 1989).

Conforme complementa Bakhtin (apud: Brait, 2005), o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não-verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto a respeito de aspectos que antecedem esse enunciado específico, quanto ao que ele projeta adiante.

O ritmo organiza esse fluxo enunciativo, de modo a se entrecruzarem, na enunciação, ritmo, sentido e subjetividade. Logo, sentido e subjetividade se tornam inconcebíveis fora da linguagem e do ritmo. Assim, o ritmo é uma organização ou configuração do sujeito em seu discurso. Este, construído na e pela linguagem, mostra-se heterogêneo devido à multiplicidade de fatos que caracterizam seu histórico (a linguagem) e o atravessam, configurando-se o deslizamento do eu no enunciado.

Portanto, o enunciado será marcado, segundo Authier-Revuz (apud: Chacon, 1998), pela presença do outro – nível inconsciente – no discurso. Essa heterogeneidade enunciativa, expressão da referida autora, pode melhor explicar as marcas do deslizamento do sujeito no fluxo da linguagem de Meschonnic (apud: Chacon, 1998): o ritmo é a organização de um sentido, do sentido de um sujeito e de um inconsciente num discurso.

Como se observa, presidindo os fatos da enunciação, o ritmo encontra-se, simultaneamente, na base da fragmentação lingüística e na base de sua integração. Ele instala o tempo na linguagem, no fluxo (movimento) característico do processo discursivo e na permanência (duração). Em outras palavras, o ritmo lingüístico tem a propriedade de tanto organizar a flutuação e o movimento corporal do sujeito, quanto de sincronizar o movimento de um ser com outro. Estando na base da constituição do sujeito que se dá na linguagem, ele tem o papel de construir o tornar-se sujeito – social e histórico.

Será essa sincronia interativa que o ajudará a captar a melodia surgida a cada momento do mais íntimo de seu ser. Sua caixa de ressonância será escutada por seu grande ouvido (somos um grande ouvido), harmonizando movimentos vibratórios seus e do outro, resultando, assim, ritmo, sentido e enunciado numa bela sinfonia interativa.

## 5. Conclusão

Entende-se que a harmonia do Eu-bebê conta com um *espelho sonoro* materno, expressão de Anzieu (2000), possibilitando-lhe sintonizar, numa mesma frequência, inicialmente com a sonoridade da mãe e, aos poucos, quando esta puder ecoar dentro de si, consigo próprio.

Ao denominar-se Eu numa linguagem falada, o bebê inaugura, no psiquismo, sua subjetividade. Até chegar a esse momento, uma caminhada sonora, audiofônica se estabeleceu entre a díade. Mais do que um diálogo, a mãe-ambiente estabelece um monólogo com seu bebê. Utilizando-se de sua competência rítmica, ele decodifica o enunciado presente na prosódia de sua maestrina.

A fim de tocar bem o instrumento musical – encontrar seu próprio ritmo – é basilar, para o novo aprendiz, uma maestrina *suficientemente boa*. Viabilizar esta aprendizagem implica estabelecer-se, entre eles, uma comunicação diferenciada pois, nesta etapa da vida, o banho de sons presente, segundo Anzieu (2000), prefigura o eu-pele, envelope sonoro com dupla face, uma voltada para o interior do próprio bebê e a outra para o exterior: os sons vindos do meio ambiente.

Sabe-se que o indivíduo é, por natureza, um ser de interação, portanto, de enunciação. Esta última nos fala de muitas vozes entrecruzadas em um instante histórico – subjetivo e sociocultural – por parte da mãe e traz marcada em sua pauta a presença do alocutário, o Eu-bebê, capaz de transformar os sons isolados, que poderiam ser apenas barulhos, em melodia. Este fluxo enunciativo se organiza pautado em um ritmo que constitui a flutuação do sujeito e, por conseqüência, lhe dá sentido. Sentido e subjetividade se co-constroem no ritmo da linguagem.

É no intervalo rítmico: descontinuidade/continuidade, tanto do próprio enunciado materno, quanto do movimento dialógico da díade, que se apresenta o silêncio, primeiro distanciamento a marcar a separação-diferenciação entre mãe e filho. Esse silêncio interior é a essência da alteridade. Ao prestar atenção à linguagem musical vinda da mãe, o bebê descentraliza-se de si próprio. Ele sente, ao mesmo tempo, estar acompanhado pela sonoridade materna e entrar em contato com a competência musical de seu grande ouvido, co-construindo sua ritmicidade, sua capacidade de se autorregular. Esse ritmo sempre o acompanhará. Basta, no silêncio de seu EU, ter sensibilidade e competência sonora, não só disponível para escutar a própria música, mas para estar exposto a ela.

O entrecruzamento rítmico transgeracional de vozes presentes, passadas e futuras do enunciado materno, descortinam uma página de pautas musicais para o sujeito-bebê escrever sua própria partitura.

## 6. Referências e Citações

ANZIEU, D. (2000) O espelho sonoro. In: O eu-pele. São Paulo: Casa do Psicólogo.

BELITANE, C. Vamos todos cirandar In: *A mente do bebê*. São Paulo: Duetto, n. 3, p 42-51.

- BENVENISTE, E. (1989) O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes.
- BETH, B. (2005) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.
- CHACON, L. (1998) Bases para uma compreensão do papel do ritmo na linguagem. In: *Ritmo da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes.
- CICERONE, P. Em ritmo musical. In: *A mente do bebê*. São Paulo: Duetto, n. 3; p. 36-41.
- LÉVI -STRAUSS, C. (2004) *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.
- LITVAN, M. & COL. (1998) *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé*. Montevideo: UNICEF.
- WINNICOTT, D. (2000) *Da Pediatria à Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- SZEJER, M. (1999) *Palavras para nascer*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- KOVADLOFF, S. (2003) *Silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio.