



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

ADHARA PEDROSA

Música e transferência: a sensibilidade como
produção de sentidos e memória na clínica da musicoterapia

Rio de Janeiro
2015

ADHARA PEDROSA

Música e transferência: a sensibilidade como
produção de sentidos e memória na clínica da musicoterapia

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Dra. Jô Gondar
Orientadora

Rio de Janeiro
2015

Agradecimentos

Os agradecimentos deixam de ser apenas formalidade para dar voz a uma real necessidade: a de retribuir àqueles que, intencionalmente ou não, direta ou indiretamente, foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Neste momento tão especial no qual sonhos se materializam e aquilo que, por muito tempo parecia inalcançável se concretiza, é preciso lembrar daqueles que participaram desta construção.

À Jô, pelo feliz encontro, sempre com o seu olhar positivo, que me ajudou a seguir em frente. Já não sou mais a mesma. Obrigada por potencializar a minha capacidade de assimilação e o meu desejo de crescer, além de contribuir profundamente com todo o seu conhecimento teórico e experiência clínica.

Ao PPGMS: a todos os professores, funcionários e colegas de estudo. A construção desta pesquisa pela via da memória e da inter/transdisciplinaridade não poderia ter sido desenvolvida em outro lugar. Obrigada por proporcionar o contato com novos pensamentos, novos autores, e pelas trocas de conhecimento.

Aos professores das bancas de qualificação e de defesa: Marisa Maia, Anna Hartmann, Bianca Bruno e Marly Chagas. Tenho uma profunda admiração por cada uma de vocês, fundamentais referências teóricas para a pesquisa aqui desenvolvida. Agradeço também pelas contribuições e orientações preciosas.

Aos meus pacientes, e ao CAPS Fernando Diniz. Quanto à vocês, não tenho dúvidas: as palavras não vão exprimir o que sinto. Gratidão, amor? Com vocês vivi intensamente. Cresci. Aprendi. E permaneço com inquietações e motivação para seguir com muitas realizações, estudos, projetos... simplesmente, obrigada.

Ao meu companheiro de vida. Marcelo, você se tornou uma das grandes sustentações para a realização de muitos dos meus sonhos. Com você sou mais feliz, a vida fica mais leve, e as dificuldades se tornam transponíveis.

Aos meus pais, obrigada pela amorosidade e pela musicalidade que tive contato desde o comecinho da vida. Obrigada por serem parceiros e compartilharem das minhas alegrias.

À minha família: irmãs, avós, tios, sogros, cunhada, primos pela presença iluminada na minha vida.

Resumo

PEDROSA, Adhara. *Música e transferência: a sensibilidade como produção de sentidos e memória na clínica da musicoterapia*. Rio de Janeiro, RJ, 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

O presente trabalho nasce de inquietações surgidas no contato com pacientes que apresentam dificuldade de significar as suas experiências. O contexto desta clínica traz a necessidade de aceder de outro modo às memórias e aos afetos, já que a transmissão através das palavras não se encontra facilmente acessível, devido a dissociação promovida entre corpo e linguagem nas vivências de trauma. Considerando a singularidade do sonoro e do musical na musicoterapia e o trabalho relacional que o musicoterapeuta realiza, perguntamos como seria essa outra possibilidade de acesso ou, até mesmo, como veremos, de criação de memórias? Esta proposta se constrói pela via da transversalidade entre as áreas da musicoterapia, da memória social e da psicanálise, conjugando conceitos pertinentes ao desenvolvimento da questão por uma via crítica e de desconstrução dos ideais modernos de purificação. A experiência empírica da pesquisadora, explicitada pelas vinhetas de casos clínicos se articula à revisão bibliográfica para que os conceitos possam servir aos questionamentos da prática vivida e para que esta prática ilumine os conceitos e a academia. Nossa hipótese é a de que as memórias sensíveis estariam imbricadas na construção de novos sentidos como frutos da relação transferencial entre paciente e musicoterapeuta. A sensibilidade deixa de ser relevante apenas nas vivências de trauma, ao ser verificado que, a dimensão sensível da memória, embora esteja à flor da pele nos traumas, é parte fundamental em qualquer experiência subjetiva. Nesse caso, a sensibilidade, pela via da música e do sonoro experimentados na relação transferencial passam a ser considerados como produtores de sentido e da memória.

Palavras chave: musicoterapia, música, transferência, memórias sensíveis, afeto

Abstract

The present work stems from concerns raised in contact with patients that find it difficult to signify their experiences. The context of this clinic brings the need to access memories and affections by other means, since transmission through words cannot be easily reached, due to the dissociation between body and language promoted by traumatic experiences. Considering the uniqueness of the sound and the musical in music therapy and the relational work that the music therapist performs, we ask what this other possibility of access, or even, as we shall see, of creation of memories will be like. This proposal is built in a transversal perspective of music therapy, social memory and psychoanalysis, combining concepts that are relevant to the development of the question, through a critical and deconstructive approach of the modern ideals of purification. The researcher's empirical experience, made explicit by the clinical case vignettes is linked to the literature review so that the concepts relate to the questions raised by the lived practice and also that this practice may enlighten the concepts and the academy. Our hypothesis is that sensitive memories would be imbricated in the making of new senses as the fruit of the transference relationship between patient and music therapist. Sensibility ceases to be relevant only in trauma experiences, as it is verified that the sensitive dimension of memory, although on the surface of traumas, is a fundamental part in any subjective experience. In this case, the sensibility, via music and sound experienced in the transference relationship are now considered as producers of sense and memory.

Key-words: music therapy; music; transference; sensitive memories; affection.

ADHARA PEDROSA

Música e transferência: a sensibilidade como
produção de sentidos e memória na clínica da musicoterapia

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Aprovada em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Josaida de Oliveira Gondar – Orientadora
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Profª Drª Marisa Schargel Maia
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profª Drª Anna Hartmann Cavalcante
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Sumário

INTRODUÇÃO.....	2
1. Diretrizes metodológicas nas conexões entre musicoterapia, memória social e psicanálise: da interdisciplinaridade à transversalidade.....	9
2. Musicoterapia: constituição do campo	16
2.1. A Musicoterapia e os impasses da modernidade: sobre a sua constituição interdisciplinar	16
2.2. Fios que tecem a musicoterapia: produzindo ligação entre arte e ciência	24
3. A subjetividade nascente na atividade musical	33
4. Impressões e traços no trabalho da memória em Freud: contribuições para uma clínica da musicoterapia.....	45
5. A transferência psicanalítica no campo da musicoterapia.....	55
5.1 A transferência freudiana.....	59
5.2 Ferenczi; Stern e a sensibilidade.....	65
5.3 A singularidade da música na musicoterapia.....	72
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce de inquietações surgidas na rotina de acompanhamentos clínicos pela musicoterapia de pacientes imersos numa realidade de grande sofrimento psíquico, vividos como uma experiência da qual pouco se pode transmitir e significar. Tais pacientes buscam tratamento devido ao sofrimento que ali se instaurou como consequência de vivências *traumáticas*¹ que impossibilitam a rememoração e às vezes até mesmo a identificação e a narração dos sentimentos, o que exige muita sensibilidade do terapeuta na hora de oferecer ajuda e de iniciar um movimento de aproximação. O contexto desta clínica traz a necessidade de aceder de outro modo às memórias e aos afetos, já que a transmissão através das palavras não se encontra facilmente acessível. Considerando a singularidade da música na musicoterapia e o trabalho relacional que o musicoterapeuta realiza, perguntamos como seria essa outra possibilidade de acesso ou, até mesmo, como veremos, de criação de memórias. Nossa hipótese é a de que elas estariam imbricadas na construção de novos sentidos como frutos da relação transferencial entre paciente e musicoterapeuta. Nesse caso, a música e o sonoro experimentados na relação transferencial poderiam ser considerados como produtores de novas memórias.

A contribuição da presente pesquisa compreende a articulação entre campos de saberes que tradicionalmente não são próximos. Embora muitos musicoterapeutas utilizem em suas práticas a noção psicanalítica de transferência, poucos estudos foram desenvolvidos a fim de se pensar a sua aplicabilidade na musicoterapia. O mesmo pode ser dito em relação à noção de memória. Apostamos que o campo transferencial, ao ser atravessado pelo contato com a música, permitiria o surgimento de memórias e afetos novos. O trabalho com o sonoro e com os afetos que circulam na relação transferencial traria à cena processos de ordem não linguística na emergência da experiência subjetiva e, através desses processos, sentidos e memórias inéditas poderiam ser construídos. Os estudos aqui propostos trazem uma novidade, pois não há pesquisas em musicoterapia que desenvolvam essa articulação com a memória e a transferência.

O musicoterapeuta que trabalha no campo da saúde mental muitas vezes se depara com uma realidade na qual o paciente parece ter perdido totalmente a sua capacidade de se recompor, de se refazer, e até mesmo de falar de si. Em meio aos escombros, no entanto, deve-se poder enxergar que há, ali, desejo de criar respostas à realidade imposta e de

¹ Entendemos por vivências traumáticas como aquela que excedem em intensidade daquilo que o aparelho psíquico é capaz de suportar. Este tema será desenvolvido no quarto capítulo.

encontrar sentido, ou se for necessário, de criar um sentido para aquilo que, inicialmente, parece ser extremamente estranho e vazio. Assim, cabe ao terapeuta carregar consigo a aposta em um novo começo. Esta aposta implica admitir, como veremos, uma memória que não se reduz a uma dimensão conservadora, na qual as informações e experiências são armazenadas e recuperadas. Na clínica da musicoterapia, seria preciso admitir também a possibilidade criadora da memória, enxergando-a não como uma dimensão acabada do passado, mas como uma dimensão processual e produtiva capaz de transformar o passado e o presente, abrindo a possibilidade de um novo futuro (GONDAR, 2005, p. 18).

Os estudos sobre memória instrumentalizam algumas direções importantes que serão tomadas nesta pesquisa. A primeira delas reside na ideia de que a memória é produzida histórica e socialmente. Esta concepção integra o campo da memória social desde o seu surgimento, com Halbwachs (1925/1990), autor que inaugura a disciplina. Halbwachs nos mostra que, se um homem esteve no seio de um grupo e ali aprendeu a pronunciar certas palavras numa certa ordem, mesmo que ele saia do grupo e dele se distancie, a ação do grupo pode continuar a se exercer sobre ele. Ou seja, não haveria como supor que a memória é uma função do indivíduo; ela é um efeito das dinâmicas coletivas e sociais nas quais o homem vive, conforme Guattari (1996, p. 32): "a subjetividade não se situa no campo individual; o seu campo é o de todos processos de produção social e material". Seja do ponto de vista do trabalho com grupos, coletivos ou no trabalho individualizado, como é o caso desta pesquisa, a subjetivação e a memória devem ser consideradas como um processo em curso, produzido em meio a forças e embates políticos e históricos.

Seguindo ainda a proposta de Guattari (1996), utilizaremos a metodologia de pesquisa na qual os campos de saberes se relacionam segundo uma operação de transversalização (PASSOS, 2009, p. 08), na qual toda a realidade se comunica por uma lógica mais próxima da noção de rede. A proposta é de não trabalhar, por exemplo, apenas horizontalmente entre organizações sociais hegemônicas, nem mesmo verticalmente separando discursos majoritários e minoritários, mas sim transversalmente, possibilitando a ligação entre pontos comumente dissociados, como será apresentado no primeiro capítulo da dissertação: *Diretrizes metodológicas nas conexões entre Musicoterapia, Memória Social e Psicanálise: da interdisciplinaridade à transversalidade*.

Será realizada uma modalidade de pesquisa na qual o campo estudado é aquele no qual o pesquisador está inserido como profissional. Isso traz consequências quanto à relação entre teoria e prática promovida pela investigação: desde o início, a leitura

implementada na revisão bibliográfica se encontra atravessada por questões que emergem a partir da experiência prática, assim como os exemplos clínicos precisam ser entendidos a partir das construções teóricas apresentadas. Trata-se, em resumo, de uma pesquisa bibliográfica qualitativa que será enriquecida com a ilustração de algumas vinhetas clínicas.

A concepção metodológica da transversalização dos saberes implica a impossibilidade da neutralidade do pesquisador. Este passa a ser concebido como aquele que transforma a realidade para conhecê-la, e não o inverso. A aposta na transversalidade é uma aposta na abertura para novas conexões, instaurando um campo processual de criação. Objetiva-se dissolver as verticalidades e a separação estanque entre sujeito e objeto, concepção de fundamental importância para uma pesquisa que se propõe a estudar a relação transferencial na musicoterapia.

As dicotomias implementadas no seio social, e em especial no período conhecido como modernidade, são apresentadas no segundo capítulo, *A musicoterapia e os impasses da modernidade: sobre a sua constituição interdisciplinar*. Podemos perceber essas dicotomias como sendo forças sociais presentes nos tempos em que a musicoterapia foi criada. O pensamento moderno se destaca como o principal responsável em promover a organização do conhecimento em disciplinas, resultando numa nova lógica na qual conhecer significava separar, categorizar, e delimitar quais conhecimentos deveriam ser legitimados e quais deveriam ser excluídos. Tal lógica perpassa todo o surgimento da musicoterapia, incidindo em suas práticas e na direção que a musicoterapia vem assumindo como profissão. A relação entre o pensamento moderno e a ordem disciplinar vem sendo amplamente estudada na atualidade por via dos trabalhos de Latour (1994), que questionam se o projeto disciplinar conseguiu, de fato, ser implementado. Não apenas a musicoterapia, mas também a psicanálise e o campo da memória social se constroem em torno dos impasses trazidos pela modernidade, dentre os quais destacamos as vivências traumáticas que são incrementadas no seio social, como ocorre, por exemplo, nas grandes guerras (FREUD, 1930), e no assujeitamento às práticas capitalistas (GUATTARI, 1996).

Ainda no segundo capítulo, *Fios que tecem a musicoterapia: produzindo ligação entre arte e ciência*, será apresentada uma breve leitura sobre o campo de atuação da musicoterapia, circunscrevendo em especial o potencial questionador da música quanto à separação disciplinar moderna, ao incluir a arte como uma prática de cuidado à saúde. Desenvolve-se um conteúdo introdutório sobre a definição de musicoterapia variadas concepções e percursos teóricos, leitura importante em especial para o leitor externo ao

campo musicoterápico. Não por acaso a musicoterapia surge diante do horror do pós-guerra, num cenário de desamparo, possibilitando novas formas de se expressar uma experiência da qual pouco se transmite ou se comunica com palavras.

Diante dos efeitos do *trauma*, a música se torna uma via privilegiada de expressão por abarcar intensidades que a palavra não consegue alcançar, restituindo alguma via comunicativa e de relação com o outro que, por fim, poderia escutar e perceber o que se passava com aquele que sofre. Os musicoterapeutas apropriaram-se das potencialidades da música na vida das pessoas, a potencialidade de sensibilizar, de possibilitar a comunicação e a expressão, mas também, como veremos, a potencialidade de produzir sentidos e memórias.

Para compreender o porquê ou o como se dá o impacto emocional e sensível pela música, recorreremos ao pensamento de Nietzsche no terceiro capítulo, *A subjetividade nascente na atividade musical*. Para o autor, a música é capaz de tocar em uma dimensão essencial da subjetividade, quando as memórias estão em um estágio inicial de construção, ainda desprovidas de qualquer representação sob a forma de traço mnêmico. Assim como a música, a transferência também seria capaz de atingir essa dimensão da subjetividade e da memória, conforme o conteúdo do quinto capítulo: *Transferência e memória: sonoridade e sensibilidade na clínica da musicoterapia*. Nele veremos que a transferência não precisa ser vista apenas como reedição de antigas imagens parentais, podendo também ser considerada como um espaço de experimentação de afetos e vivências capazes de ampliar o campo de possíveis daquele que sofre devido a um estancamento subjetivo.

Para contemplar a questão proposta, a pesquisa será desenvolvida em torno do conceito de memória enquanto uma faculdade processual, de ordem social e histórica, responsável pela constituição psíquica e pela construção de sentidos. O enfoque será dado à dimensão produtiva da memória, e ao fato de que seu trabalho não inclui apenas a constituição de um traço mnêmico, mas também a constituição de uma dimensão sensível de registro, isto é, de uma impressão que está para além do mecanismo de representação. Essa ideia será desenvolvida no quarto capítulo: *Impressões e traços no trabalho da memória em Freud: contribuições para uma clínica da musicoterapia*. Nesta pesquisa apostamos que, a cada nova vivência, novas memórias podem ser produzidas, promovendo reformulações no aparelho psíquico que fazem emergir novos sentidos. Isso se daria tanto no plano representável dos traços quanto o plano sensível das impressões. Em Freud (1896), podemos entender a permanência, mas não a imutabilidade dos traços de memória. O seu rearranjo

consistiria numa nova articulação entre diferentes representações, de modo a produzir um sentido literalmente outro.

Quanto à dimensão sensível da memória, é muito importante que o musicoterapeuta possa compreendê-la e se posicione com relação a ela em sua clínica, o que justifica novos estudos teóricos. É de grande relevância o exercício de descrever, conceituar, e tentar traduzir a experiência, o sonoro e o sensível na clínica da musicoterapia para que eles não sejam vistos como categorias etéreas ou mágicas, e para que o seu conhecimento não fique reduzido ao seu caráter intuitivo. A dimensão sensível da memória, como veremos, se encontra na base dos processos de constituição psíquica; conseqüentemente, inferimos que através dela ocorrem as reformulações no campo mnêmico, devido a sua intensa carga afetiva e de vivacidade. Ainda que devamos admitir que existe uma memória representacional agindo no campo transferencial na musicoterapia, as memórias sensíveis são o foco deste estudo por estarem no fundamento da produção de novas memórias. Para Gondar, o afeto estaria invariavelmente presente no início de qualquer processo de produção de memórias: “Se, como artifício explicativo, desdobrarmos o processo de produção de memória em algumas etapas, deveremos considerar o afeto como a primeira”. (GONDAR, 2005, p. 25)

Conforme a proposta de transversalização dos saberes, apostamos que o musicoterapeuta pode transitar em sua clínica tanto no campo das palavras quanto no campo do sonoro e do musical, até mesmo porque esta é a realidade do nosso trabalho. Conforme veremos no capítulo *Fios que tecem a musicoterapia: produzindo ligação entre arte e ciência*, há alguns ideais purificadores de utilização restrita da música pela musicoterapia, o que não é a nossa proposta. Pensamos que as narrativas trazidas pelos pacientes incluem igualmente tanto o registro verbal quanto o musical. Contudo, será dada ênfase à via da sensibilidade presente na música e na relação transferencial justamente porque essa é a via menos explorada nos trabalhos que procuram articular a música à psicanálise ou à memória. Pretendemos discutir nesta dissertação a possibilidade de autonomia desta via de produção de subjetividade com relação aos mecanismos linguísticos de representação.

Outra justificativa para a presente escolha de privilegiar a dimensão sensível do trabalho subjetivo se deve a uma certa tendência nas terapias corporais e artísticas - que são terapias que pretendem ir além da fala - de evocar um material sensível para que ele seja, logo em seguida, representado verbalmente e usado psicodinamicamente. Frequentemente a verbalização é privilegiada, enquanto a experiência sensível acaba por ser relegada a um segundo plano. Segundo a nossa proposta, a experiência sensível não deveria ser utilizada

como um preâmbulo para o trabalho de interpretação, mas como uma experiência que, em si mesma, é capaz de modificar o estado das coisas, produzindo novos territórios e possibilidades - e, como veremos também, produzindo novos sentidos, sem o sentido deixar de estar referenciado apenas ao campo da palavra.

Desde já destacamos que a pesquisadora traz consigo uma experiência de trabalho na área de saúde mental, tanto no serviço público como em consultório particular, com pacientes com algum tipo de transtorno psiquiátrico como as psicoses e as neuroses graves. Mas, apesar de haver este recorte a respeito do tipo de clínica que inspirou o presente estudo, ele não será direcionado apenas a esta área. Não será incluída qualquer análise institucional sobre o tema da saúde mental, e tampouco serão aprofundados aqui mecanismos ou estruturas de defesa psíquica específicas. Trabalharemos com a noção de trauma, no quarto capítulo: *Impressões e traços no trabalho da memória em Freud: contribuições para uma clínica da musicoterapia*, a partir de suas características de disrupção e imprevisibilidade, frente às quais os processos elaborativos e de construção de sentidos se impõem como um grande desafio. A noção de trauma será importante por nos conduzir a uma dimensão de irrepresentabilidade na dinâmica psíquica, nos levando a propor outras modalidades de registro de memória. Veremos, no entanto, ainda neste mesmo capítulo, que não são apenas as memórias de ordem traumática que se encontram para além da representação; haveria outras modalidades de registro de natureza não linguística que participam da produção subjetiva, o que possibilitará uma ampliação do campo da clínica.

Para a psicanálise, somos marcados pela alteridade desde os tempos da gestação e nos constituímos por via das relações estabelecidas socialmente; somos resultado de uma teia de memórias afetivas vividas ao logo de nossa história. A *transferência* torna-se um dos conceitos por meio dos quais Freud se propôs a pensar um determinado fenômeno que se apresentava na clínica, no qual o paciente revivia suas primeiras experiências afetivas ao serem despertadas por algo que se passava na relação com o analista. Pretendemos avançar com Freud quando, a partir de 1920, o recalque deixa de ser o centro de suas investigações e a transferência passa a admitir o que está para além da representação, admitindo ao analista uma maior entrada na dinâmica relacional.

Em nossa proposta a relação paciente-terapeuta ocupa um lugar de destaque, no qual a apreensão subjetiva e os processos de introjeção, como veremos com Ferenczi (1909), ocorrem menos pela via das palavras e mais pela via do afeto e da sensibilidade, tema abordado em nosso último capítulo. Esse autor introduz novos operadores conceituais, com

relevo para as noções de *tato* e de *empatia* que se tornam fundamentais para a discussão sobre o manejo de pacientes com alto grau de sofrimento psíquico. Em nossa perspectiva, as propostas de Ferenczi se aproximam das de Daniel Stern, pois ambos sustentam que as mudanças subjetivas são resultado do encontro vivido entre terapeuta e paciente, apostando também na possibilidade de o sentido provir do plano sensível, e não apenas do campo da linguagem.

O fazer clínico da musicoterapia vem propondo, desde o seu surgimento, a possibilidade de a música e de todo um universo sonoro serem utilizados terapeuticamente. Quando a música se torna uma via importante pela qual se busca alcançar expressão subjetiva, vemos surgir formas de comunicação sonoras que incidem de modo singular na construção da relação terapêutica. Na medida em que despertam sensações e mobilizam afetos, elas trazem a possibilidade de "tocar" em registros primários da subjetividade e da memória. Nosso trabalho pretende contribuir para o campo da musicoterapia e da memória promovendo sua articulação no encontro clínico, através do qual a vida pode ser experimentada, reformulada e transformada, produzindo a emergência do sentido para o que antes era apenas vazio e dor.

1. Diretrizes metodológicas nas conexões entre musicoterapia, memória social e psicanálise: da interdisciplinaridade à transversalidade

A proposta deste estudo abrange conexões entre três diferentes campos disciplinares: a musicoterapia, a memória social e a psicanálise. A musicoterapia, conforme veremos no próximo capítulo, traz consigo uma origem interdisciplinar, e caminha ora em busca de uma maior delimitação de sua área a fim de tornar-se uma disciplina com limites estabelecidos, ora os multiplica através do contato com outras áreas disciplinares. Como seu próprio nome revela, a *musico - terapia* caminha no limite entre o que pode ser definido como uma atividade artística musical e uma prática de saúde, voltada ao cuidado e a atenção a processos de sofrimento e de adoecimento subjetivos, sejam eles de ordem física ou psíquica. A musicoterapia vem ganhando algumas delimitações na tentativa de definir o seu campo teórico e prático, no entanto, esbarra na diversidade de suas aplicações e de suas construções teóricas. Ela caracteriza-se, portanto, por se constituir como um campo vasto e múltiplo com uma identidade que abarca muitas diferenças não redutíveis a apenas uma definição.

Quanto ao campo de estudos sobre memória social, há um amplo interesse na atualidade pelo estudo sobre memória, nas mais variadas disciplinas das ciências humanas, pois o modo como cada grupo social se organiza para preservar as suas memórias e para no decorrer do tempo poder acessá-las, traduz elementos importantes presentes na cultura daquele povo. A polêmica afirmação: *Só se fala tanto em memória porque ela já não existe mais*, de Pierre Nora, exemplifica a transformação histórica de uma cultura oral por uma cultura da escrita, que não apenas modificou as suas formas de conservação da memória e de comunicação, mas que também representou profundas mudanças culturais e subjetivas. Este interesse apresentado por diferentes disciplinas pelo estudo sobre a memória acabou por inaugurar um campo de estudos sobre memória social que vem se consolidando, mas caracteriza-se por permanecer em constante movimento de construção, com linhas de delimitação flexíveis, sujeitas a modificações a cada nova conexão estabelecida. Trata-se de um "(...)território móvel, cujas fronteiras alojam uma multiplicidade de definições." (GONDAR, 2005, pág. 11).

Comparativamente entre os campos da memória social e da musicoterapia, poderia ser afirmado que a psicanálise, embora também tenha uma origem interdisciplinar, possui um campo de conhecimento com fronteiras menos plásticas, pois seu objeto de estudo é mais delimitado. Em 1923, Freud apresenta a psicanálise como um método de tratamento de distúrbios neuróticos, por meio da investigação de processos psíquicos inacessíveis por

qualquer outro modo. Para o autor, tais estudos psicológicos inauguram uma "nova disciplina científica" (FREUD, 1923, pág.253). Esta disciplina nasce e se estabelece através da relação entre variadas áreas de conhecimento. Veremos que a concepção de psiquismo em Freud se constitui a partir de uma profunda relação entre os âmbitos somáticos e psíquicos.

Nos estudos sobre a afasia (1888), por exemplo, logo no início de sua obra, observa-se a ligação entre corpo e mente, quando uma enfermidade alcança domínios psíquicos e corporais. Freud inicia os seus estudos como médico partindo dos campos da neurologia, fisiologia, quando gradativamente passa a incluir uma dimensão psíquica diante de seus principais objetos de estudos: os fenômenos psicossomáticos e neuróticos.

O autor Joel Birman (2005) explicita que autores pós freudianos implementaram uma redução da psicanálise a uma leitura estrita dos processos psíquicos, de ordem representativa e significativa quando, na verdade, tal leitura não encontra sustentação no trabalho de Freud, em especial após os anos 20, com a introdução do conceito de pulsão de morte - pulsão irrepresentável por excelência. Segundo essa concepção, nem mesmo a psicanálise está encerrada em domínios disciplinares estabelecidos e concluídos, pois estudar o psiquismo significa pensá-lo na relação com o corpo, e também na relação com a cultura, como Freud o fez, o que abre possibilidades de conexões com as ciências biológicas e naturais e com as ciências humanas e culturais.

Tornou-se essencial para o presente estudo estabelecer conexões entre os citados campos de conhecimento colocando-os em movimento de questionamento e de criação de novas perspectivas teóricas frente a questões com as quais nos deparamos na prática clínica da musicoterapia, quando o sofrimento vivido pelos pacientes adquiriam tamanha intensidade que os impediam de narrar e significar a sua própria história apenas do ponto de vista da comunicação verbal. Estas modalidades de sofrimento têm sido constantemente colocadas no cenário contemporâneo. São vivências de traumas muito fortes, invalidantes para o sujeito, que trazem muitos obstáculos para o trabalho elaborativo. Neste sentido, esses sofrimentos podem ser articulados à noção de neurose traumática trabalhada por Freud, em especial nos anos de 1920. Veremos também, com Sándor Ferenczi, que o impacto do trauma caracteriza-se por atingir o psiquismo num patamar inimaginável e inassimilável: "Se o trauma afeta o psiquismo ou o corpo sem preparação, ou seja, sem contra-investimento, então age sobre o corpo e espírito de um modo destrutivo, quer dizer, perturbador." (FERENCZI, 1932, pág. 105).

Na relação de cuidado que estabelecemos com estas pessoas, deparamo-nos de fato, com experiências de violência que nem sempre puderam ser nomeadas como tais, devido justamente à instauração de algo sem sentido. A relação estabelecida entre terapeuta e paciente coloca, nesses casos, em primeiro plano, um registro predominantemente corporal e não verbal. Por mais que as palavras possam estar de algum modo acessíveis, vemos ainda assim, no plano relacional, um registro de comunicação que não se resume às palavras. Veremos que a relação clínica, em especial no campo da musicoterapia, que traz a música como uma possibilidade de veículo de comunicação e propõe a construção de um saber não conceitual, possibilita a construção de um saber que se faz, ao menos num primeiro momento, por sensações sem nomeação imediata.

Para iluminar esta questão sobre o *sensível* que se apresenta no campo relacional da musicoterapia, recorreremos a um ponto de vista transdisciplinar, transversalizando a nossa abordagem de estudos. Veremos que há, na formulação da memória, um registro predominantemente corporal e sensível que se caracteriza por sua vivacidade e carga afetiva. Seguiremos um caminho no qual “recordar é menos refletir, analisar e explicar do que fazer-se presente, encontrar um lugar, sonhar, narrar, tecer, escutar, cheirar, apoderar-se de um lampejo, de uma imagem potente e fugaz” (PINILLA e RABE, 2010, p. 290, *tradução nossa*).

O fenômeno relacional e a relação com a música serão tomados como processos que se apresentam entrelaçados na prática da musicoterapia, capazes de despertar memórias e presentificar afetos. Tanto o fenômeno relacional quanto a experiência com a música serão responsáveis pela construção de uma via de comunicação sensível, como também servirão como uma poderosa ferramenta de mobilização subjetiva.

A questão que iremos desenvolver no decorrer deste trabalho incide na produção destas memórias sensíveis a partir da prática clínica. Propomos pensar sobre o quanto estas memórias podem se apresentar como uma reatualização de vivências passadas, e o quanto elas encontram, simultaneamente, nesta nova relação com o terapeuta e na relação com a música, espaço para o encontro com o novo, espaço para o encontro com o surpreendente. A genuína experiência clínica da musicoterapia abre espaço para a criação de novas memórias, no qual as marcas do passado podem ser lembradas e vividas, já em processo de reformulação e de invenção.

Este estudo da relação da musicoterapia com a memória social decorre do interesse pelas memórias sensíveis segundo um viés sócio-relacional, mas também processual,

que considera a memória como um processo contínuo de construção, no qual as vivências atuais podem não apenas dar sentido às lembranças como também transformá-las. A conexão com a psicanálise se faz principalmente devido ao estudo acerca do campo relacional estabelecido na prática clínica, denominado pela psicanálise como transferência. No decorrer desta pesquisa, ficará mais claro ao leitor a implicação destas três áreas do conhecimento que, como ondas em movimento, estarão perpassando as reflexões acerca das memórias sensíveis na clínica da musicoterapia.

A proposta de que o presente estudo se dê para além da interdisciplinaridade, se baseia na ideia de que as áreas de conhecimento estabelecem espaços de diálogos e de relação entre si, ampliando e extrapolando os limites disciplinares estabelecidos.

"Frequentemente o encontro das disciplinas não basta para que sejam eliminadas as fronteiras entre as problemáticas e modos de expressão presentes. São enviados sinais de uma área a outra, sem que uma comunicação mais profunda se estabeleça." (GUATTARI, 1992, pág. 19).

Para ir além da interdisciplinaridade, Guattari propõe a transversalidade, que considera um plano no qual toda a realidade se comunica. Para trabalhar neste plano, não se pode operar apenas de maneira vertical ou horizontal, mas também transversalmente. Para Guattari, toda pesquisa deveria trabalhar buscando um aumento no coeficiente de transversalidade, e tomar os fenômenos sociais e relacionais segundo uma perspectiva complexa, buscando eliminar as dicotomias tão enraizadas em nossa cultura desde o pensamento moderno. A busca pelo aumento do coeficiente de transversalidade se apresenta em termos metodológicos, mas também em eixos cruciais, como os citados a seguir.

1. Na relação entre pesquisador e o objeto de pesquisa:

A atividade de pesquisa, segundo o pensamento moderno, objetivava colher as informações da natureza, ou dos fenômenos sociais através da neutralidade, interferindo o mínimo possível no fenômeno de estudo. Para melhor conhecer um objeto era preciso deixá-lo isolado e separado da atividade do pesquisador.

Para Eduardo Passos (2010), mesmo o observador que tenha a pretensão de ser o mais neutro possível irá interferir no seu campo de observação, pois não há como conhecer sem intervir, não há neutralidade. Segundo o autor, "A intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de co-emergência - o que podemos designar como plano da experiência." (PASSOS, 2010, pág. 17).

Segundo esta perspectiva, o conhecimento não se localiza no pesquisador ou no seu objeto de estudos, mas se produz neste plano de relação. Para o autor, conhecer e fazer

são inseparáveis, assim como pesquisar e intervir. A experiência é trazida para um plano de destaque a partir do qual o conhecimento poderá ser construído. Este lugar de destaque dado à experiência traz consequências também sobre o curso da pesquisa, que deixa de ser guiada por metas preestabelecidas para seguir o curso conforme o caminhar, conforme os dados obtidos da própria experiência no decorrer do seu curso.

2. Na relação entre o plano da clínica e o plano social:

Numa visão ingênua, pode parecer que a clínica se reduza a uma relação dual, separada do que se passa no âmbito social quando na verdade, ela é perpassada por forças de natureza social, assim como a sua prática tem profundas implicações políticas e éticas. A clínica traz muito explicitamente questões que se apresentam num plano de múltiplas implicações, de âmbitos sociais, políticos, culturais, estéticos, etc, conforme a seguinte citação.

"A intervenção clínica deve ser entendida como uma operação de transversalização que se realiza na zona de vizinhança ou de indefinição entre dois processos - os processos de subjetivação que se passam na relação analista - analisando e aqueles que se passam na relação entre o clínico e o não clínico: a clínica e a política, a clínica e a arte, a clínica e a filosofia etc. (a transdisciplinaridade da clínica)." (PASSOS, 2010, p. 26).

Do mesmo modo, não iremos trabalhar com uma noção de memória individual e identitária como se ela tivesse sido forjada exclusivamente pela individualidade. Na verdade, o campo da memória nos convoca a pensar num processo de construção em curso, ligado à alteridade, tanto nas relações interpessoais/sociais, como na relação com as coisas do mundo, e com o ambiente onde se vive.

3. Na separação entre mente e corpo, natureza e cultura e entre indivíduo e sociedade:

Freud (1923) foi um dos primeiros autores a romper com algumas das dicotomias modernas, ao postular que não há como se conceber a mente e a racionalidade apartadas do corpo. Para o autor, o nascimento do psiquismo é decorrente desta estreita relação entre o corpo e a mente, e entre a sensação e a palavra, ou seja, entre as determinações físicas e biológicas e as determinações culturais e sociais. Qualquer construção psíquica é decorrente destas relações que ligam corpo e mente, mas também natureza e cultura, assim como indivíduo e sociedade. Para ele, os processos de maturação biológica e de socialização são concomitantes, estando imbricados numa mesma dinâmica psico-corporal-relacional. Para o autor, o ser humano não é mais guiado apenas pelo biológico, como os animais; no entanto,

não poderia ser considerado apenas como cultural, apartado da natureza, pois se situa justamente entre os registros citados.

Para Freud, há um especial destaque para o plano relacional, para o plano da alteridade e das relações sociais. Os fenômenos que originaram o homem com as suas capacidades linguísticas, de memória e de afeto, foram as relações estabelecidas desde o surgimento da vida. O sujeito é visto como fruto da alteridade e das relações estabelecidas com o outro. A mãe, ou quem assume o cuidado do bebê, possui papel relacional inaugural, pois instaura esta subjetividade que se constitui no decorrer de toda a vida por via das relações. Para o autor, a alteridade é, portanto, considerada a operação básica constitutiva da vida humana.

Estas concepções freudianas buscam dissolver muitas das dicotomias criadas na modernidade a partir de um olhar que evidencia a complexidade em que os fenômenos se apresentam; mas com Guattari, a dissolução destas dicotomias podem se dar com uma radicalidade ainda maior, quando o autor propõe pensar em termos de subjetividade. Para o autor, a subjetividade não está centrada em agentes individuais: "A subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social." (GUATTARI, 1996, p. 40). Para Guattari, a subjetividade, assim como a memória são resultantes da relação entre componentes de *natureza extra-individual*, por ele enumerados como: "sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, etc." (GUATTARI, 1996, p. 39) e de *natureza infrapessoal* como os "sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, e de valor, modos de memorização e de produção de idéias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, e assim por diante." (GUATTARI, 1996, p. 39).

Segundo a concepção de transversalidade os fatores culturais não excluem os naturais e ambientais na subjetividade humana. Para Winnicott há em todos nós, humanos, uma tendência inata ao desenvolvimento e à autocriação. O autor dá ênfase à Eros, à busca pela vida. Para Benilton Bezerra (2007), este vitalismo:

"simplesmente assinala a convicção fundamental de Winnicott quanto ao fato de sermos, antes de sujeitos da cultura, seres vivos, naturais. A fonte daquilo que em algum instante do desenvolvimento surge como subjetividade singular organizada é a própria vitalidade dos tecidos, que se desdobra em motilidade e erotismo" (BEZERRA, 2010, p. 37).

Transversalizando, natureza e cultura se aproximam ambas implicadas na constituição subjetiva. Segundo esta perspectiva, mesmo a memória corporal, por exemplo, que aparentemente poderia ser compreendida como referente ao indivíduo, é resultado das relações estabelecidas no campo da alteridade. Como nos explica Félix Guattari:

"A subjetividade não se situa no campo individual; o seu campo é o de todos os processos de produção social e material. O que se poderia dizer, usando a linguagem da informática, é que, evidentemente, um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; esse terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade." (GUATTARI, 1996, p. 32).

Embora se possa ter a impressão de que o terminal apenas recebe e consome passivamente a subjetividade, para Guattari, ele estabelece uma relação na qual consome, produz resistência e também cria subjetividade. Para atingir o nosso foco de estudos sobre as memórias sensíveis produzidas na relação com a música e com o terapeuta, por ora seguiremos com uma breve contextualização do campo da musicoterapia, destacando a prática da musicoterapia como capaz de questionar as separações disciplinares, por se propor a cuidar da saúde por meio da arte. Apostamos que a relação terapêutica no constante trabalho com o universo sonoro e musical trará possibilidades de produção de sentidos e de construção de novas memórias num terreno que é predominantemente não verbal, pela via da experiência.

2. Musicoterapia: constituição do campo

2.1. A Musicoterapia e os impasses da modernidade: sobre a sua constituição interdisciplinar

Interdisciplinar, híbrida muitas vezes, a conceituação teórica em musicoterapia é bastante musical, outras psicológica, outras médica, ou educacional. Para dar conta de sua prática clínica, o musicoterapeuta se vê obrigado a buscar em uma enorme rede de idéias, pensamentos e objetos a compreensão para o seu trabalho.

Marly Chagas

Apresentar o campo que hoje constitui a musicoterapia significa trazer redes complexas de relações entre diversos saberes e práticas. A musicoterapia é originada de variados campos de conhecimento, como o das artes, das disciplinas da saúde, das disciplinas de estudos sociais, dentre outros. Encontramos um campo plural, que se interconecta e constrói variadas formas de relação, produzindo práticas singulares muito diferentes entre si. Parte desta complexidade se dá pela ousadia de unir ciência e arte. A própria denominação musicoterapia mostra uma tentativa de junção entre dois campos consolidados separadamente: a música e a terapia. Temos por um lado, na relação com a arte, uma experiência marcadamente sensível e intuitiva e, por outro, na relação com a ciência, forças de maior racionalidade, que trazem o interesse não apenas de transmitir, descrever e refletir esta prática, como também de teorizar e de legitimar este campo de atuação, situando-o e posicionando-o frente aos mais variados campos de saber de tradição já reconhecida dentro da academia e da ciência.

O surgimento da musicoterapia como campo disciplinar deu-se segundo forças históricas e políticas do período moderno, no qual fazer ciência significava corresponder a um determinado modo de organização do pensamento e do conhecimento. A compreensão da natureza e dos fenômenos da vida passou a se dar através de uma sistematização do pensamento que dividia o conhecimento em áreas disciplinares. O seu surgimento representou uma revolução social associada à progressiva introdução do sistema de produção capitalista iniciada desde os tempos do modelo de produção feudal (séc. XV). Por não ser possível precisar o início da modernidade, e ainda menos o seu fim, abordaremos menos a ideia de período moderno e mais as de práticas modernas, e de pensamento moderno.

Antes do surgimento deste modelo de produção de conhecimento, observamos que na história da humanidade dispensava-se estas linhas divisórias. Podemos dar como exemplo deste caráter menos enrijecido de produção de conhecimento, a atividade do artista e cientista Leonardo Da Vinci no século XVI. Nessa época, o projeto moderno se iniciava, sem representar ainda, ampla disseminação e expressividade. A natureza era por ele compreendida através de suas formulações matemáticas, ou através de suas obras de arte: ora no contato direto com a natureza, ora através da observação dela, numa série de atividades em que perceber e criar faziam parte de um mesmo conjunto de ações. Tais modos de apreensão seriam nos dias de hoje e desde o início da modernidade, tomados separadamente, definidos em campos disciplinares diferentes, de acordo com a natureza dos objetos de estudo. Os cientistas tornaram-se especialistas, que se aprofundam sobre um tema específico, e passam a desconhecer a rede do qual tal conhecimento faz parte.

O autor Bruno Latour, no texto de 1994, *Jamais fomos modernos*, apresenta um panorama a partir da leitura de uma série de pensadores do período moderno, como Boyle e Hobbes, no qual ele observa uma separação explícita entre natureza e cultura. Enquanto um dos autores dedica-se exclusivamente ao estudo da cultura, o outro foca o seu interesse na natureza. Tal separação apresenta a natureza como transcendental e impossível de ser tocada ou influenciada pela ação humana, enquanto a cultura é resultado apenas da ação humana, imanente a ela. O autor se pergunta: "Será necessária esta distinção absoluta entre os dois movimentos para que permaneçam ambos eficazes?" (1994, p.36). O autor traz uma profunda crítica à forma adotada pela ciência na qual torna-se necessário separar e categorizar para conhecer:

"Se a natureza não é feita pelos homens nem para eles, então ela continua a ser estrangeira, para sempre longínqua e hostil. Sua transcendência nos esmaga ou a torna inacessível. Simetricamente, se a sociedade é feita apenas pelos homens e para eles, o Leviatã, criatura artificial da qual somos ao mesmo tempo a forma e a matéria, não seria capaz de sustentar."(LATOUR, 1994, p. 36).

Segundo Bruno Latour, o resultado desta separação produziu inevitavelmente a disjunção, a redução e a purificação. Ou seja, trata-se de uma metodologia de conhecimento no qual o modo de apreensão da vida e da natureza fora reduzida, e repartida em pequenas representações a partir das quais não se acessa o fenômeno em sua complexidade. Quanto ao processo de purificação, trata-se de um processo de separação levada ao extremo, e que traz consigo um juízo de valor, no qual retira-se o que é puro, e o que sobra, deve ser eliminado. Retomando o exemplo da separação entre cultura e natureza, como se poderia apreender a cultura, pensando-a em uma realidade separada da natureza? Há uma divisão do objeto de

conhecimento por meio de uma polarização: um dos polos é enaltecido e o outro polo deve ser destruído.

No campo científico, buscava-se purificar o conhecimento, elegendo como puros os que correspondiam àquela lógica de pensamento. Na ciência, os puros são as disciplinas, o conhecimento legítimo, e os não puros, são chamados por Bruno Latour de híbridos. Segundo o autor, "quanto mais se buscava a purificação, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento." (LATOURE, 1994, p. 19). Ou seja, quanto mais se buscava a purificação, mais restos sobravam. Quanto maior delimitação do conhecimento em pequenas áreas, maior o surgimento de formas de pensar que não correspondem a nenhuma categorização. Outra questão que se impunha na purificação: como eliminar tantos restos? O *refugo*, denominado pelo autor como tudo aquilo que sobra no processo de purificação, tornou-se um problema para o projeto moderno. Para o autor, o projeto da modernidade define dois conjuntos de práticas.

"O primeiro conjunto de práticas cria, por tradução, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por purificação, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não humanos de outro." (LATOURE, 1994, p. 16).

Conforme a citação, estes dois grandes grupos de práticas operam segundo metas opostas: o primeiro objetiva estabelecer novos vínculos e realizar mais misturas, enquanto o segundo objetiva encontrar a sua matéria mais pura, separando-se, portanto, de tudo o que não faz parte de sua natureza.

Veremos que tanto o modo de operar segundo a meta da purificação quanto a meta da hibridização ou miscigenação estão presentes no pensamento moderno e atravessam, penetram, incidem nas práticas e no pensamento da musicoterapia, assim como no pensamento da psicanálise e de muitos autores que compõem o campo de estudos sobre memória social.

O pensamento moderno se apresenta neste estudo como um importante instrumento de análise dos embates sociais presentes no surgimento desta forma de organização disciplinar não apenas do conhecimento, mas também da própria subjetividade e da memória, segundo a lógica da purificação. Embora muitos pesquisadores venham discutindo arduamente se haveria no cenário atual mutações do pensamento moderno, como podemos exemplificar com a proposta de pós modernidade (BAUMAN, 1998) ou com a noção de alta modernidade (GUMBRUCHT, 1998), nossa pesquisa não irá incluir estes questionamentos devido a necessidade de recortar apenas o essencial, o que nos impede de

nos estender sobre um tema que neste momento não é de suma relevância. Trazer as tensões trazidas pelo paradigma da modernidade vem nos permitindo a construção de um terreno fértil a partir do qual surgem possibilidades de relações entre áreas disciplinares distintas, que a princípio não se comunicavam. Será portanto através do paradigma da modernidade que encaminharemos a nossa problematização.

O projeto da modernidade se define, principalmente, pela busca da ordem, no qual, para o implemento desta meta, é preciso setorizar, classificar, hierarquizar e sistematizar segundo uma lógica na qual a ambivalência, a incerteza e a experimentação ficam do lado de fora. Trata-se de uma lógica ordenadora excludente, na qual tudo o que soa como estranho deve permanecer fora do sistema. Este ponto de vista é trabalhado no texto de Zygmunt Bauman, no qual ele compreende a modernidade como uma expressão da: "luta pela determinação contra a ambiguidade, da precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão." (BAUMAN, 1999, p. 14).

O pensamento racional moderno negou tudo aquilo que não podia ser esclarecido e assimilado segundo a sua lógica, resultando na exclusão de diversas outras razões e formas de compreensão do mundo. Este modelo de pensamento traz implicações políticas, sociais e éticas importantes de serem observadas, pois produziram uma racionalidade hierarquizada na qual apenas uma das partes pode ser legitimada. Trata-se de uma lógica segregadora de grande intolerância às diferenças culturais, que produzem como consequência, o isolamento, o preconceito e até mesmo uma frieza nas relações sociais.

Já no final do século XVIII, modernidade e capitalismo convergiram, propondo novos modelos científicos, tecnológicos, sociais e humanos. Para Félix Guattari, o capitalismo trabalha fundamente como produção não apenas em níveis econômicos, mas produz subjetividade de forma serializada e normatizada: "Esse esquadrinhamento da subjetividade é o que permite que ela se propague em nível da produção e do consumo das relações sociais, em todos os pontos do planeta."(GUATTARI, 1996, p.48)

O ponto de vista econômico é, para Guattari, o mesmo que o ponto de vista da produção de subjetividade, pois produzem, a um só tempo, tanto a valorização do lucro em detrimento da vida das pessoas, impondo formas de trabalho que atendam as metas do capital, como também produzem, por exemplo, a crescente individualização expressa por rupturas dos laços sociais, e pelo crescente esvaziamento dos espaços públicos.

Para Renata Codeço Dias (2011), o assujeitamento às práticas capitalistas ferozes, assim como os absurdos das guerras, produziram experiências inomináveis, de

dimensão traumática. Estes fenômenos forjados no seio social tornaram-se propulsores para o surgimento da psicologia, da psicanálise e de variadas modalidades de terapias com o objetivo de cuidar do sofrimento psíquico, buscando impelir o sujeito a um trabalho elaborativo por meio da construção de algum sentido à experiência de choque emocional.

Embora as guerras estejam presentes desde o início da história da humanidade, e que muito provavelmente o homem venha experimentando algum sofrimento semelhante ao que passou a ser denominado como traumático, houve uma mudança na forma de se conceber os fenômenos da vida que propiciou o surgimento das ciências da saúde. Trata-se da revolução filosófica e científica do século XVII, na qual foram desconstruídas as hierarquias do mundo da antiguidade, que dominaram as tradições das culturas clássicas e do cristianismo. A verdade deixa de estar inscrita no Cosmos e passa a ser produto da atividade cognoscente do sujeito. "Neste contexto, o sujeito se constituiu enquanto tal, deslocando-se de uma posição passiva para uma posição ativa face ao mundo." (BIRMAN, 1996, p. 97). Este deslocamento vem produzindo também, para além das possibilidades de ação do sujeito na construção da vida, a possibilidade do erro e da ilusão, assim como o da responsabilização sobre a implicação pessoal e do seu meio social na produção de determinados estados de sofrimento. As vivências denominadas traumáticas se apresentam justamente como uma ruptura psíquica de tamanha violência que impossibilitaria que este sujeito, ainda que sob o efeito do trauma, pudesse responder do lugar de quem pode falar sobre si e sobre o que lhe acometeu. As disciplinas "psis" apostam que o trabalho terapêutico possa ser uma poderosa ferramenta para viabilizar, por meio da sustentação promovida pela relação terapêutica, a construção de algum sentido à experiência traumática.

Após algumas décadas, já em torno dos anos de 1940, veremos que a musicoterapia surgiu justamente neste contexto, tendo como um de seus eventos inaugurais o trabalho realizado com pacientes egressos da segunda guerra mundial, nos Estados Unidos. Impunha-se no âmbito social e no âmbito da clínica, um cenário de dor, no qual a experiência traumática revelava uma impossibilidade de comunicação e de atribuição de sentido. Neste contexto de ordem traumática, observamos que a palavra quando apresentada cruamente, torna-se passível de ferir ainda mais. Não por acaso ela é evitada, precisando ser contornada, cantada, substituída por outros significantes, para aí sim, ser incluída, já transformada.

Zygmunt Bauman, em *Modernidade e Ambivalência*(1999), conclui em seus estudos que a modernidade criou um solo perfeito para originar tanto o nazismo quanto o comunismo. Para o autor, todas as utopias modernas refletiam os ideais de progresso, e o

instrumento de purificação era o seu agente organizador. Na modernidade, a ordem, em seus extremos radicais, resultou tanto no totalitarismo nazista com os ideais de raça pura, quanto no comunismo, com o ideal de sociedade sem conflitos e sem diferenças de classes.

O que é paradoxal no processo ordenador moderno é que a cada tentativa sempre mais sofisticada de ordenação, a desordem e a ambivalência surgem mais intensas. Para Bruno Latour, *Jamais fomos modernos*, porque ao produzir os objetos puros, produzimos os impuros - os híbridos, os miscigenados, aqueles que violam as leis naturais. A purificação não consegue nunca alcançar um estado de purificação absoluta, pois quanto mais cresce o mecanismo de purificação, numa razão inversa, proliferam-se os híbridos.

Foi neste contexto, entre as ciências puras e os híbridos, entre a arte e a ciência e entre os mais variados campos disciplinares, que o conhecimento da musicoterapia foi compondo o seu saber. Segundo a autora Marly Chagas, a Musicoterapia encontra-se num impasse: Tornar-se definitivamente moderna, disciplinarizar-se, purificar-se ou suportar a possibilidade da simultaneidade não moderna da complexidade e da interdisciplinaridade, que a um só tempo dobra e desdobra o conhecimento."(CHAGAS, 2001, p.75).

A musicoterapia poderia ser considerada como um híbrido? Ou quem sabe como um conhecimento que está em vias de tornar-se uma disciplina? Estudar a musicoterapia significa, inevitavelmente, se deparar com um campo em movimento que sofre múltiplos atravessamentos de naturezas distintas. Em sua dissertação, Marly Chagas brinca afirmando, a respeito da musicoterapia: "Como sofrem os híbridos e como se divertem." (CHAGAS, 2001, p.74). Trata-se de uma pesquisa que desenvolve o tema da constituição do campo da musicoterapia neste contexto da modernidade, situando-a entre as suas composições interdisciplinares. Embora o híbrido sofra pela não legitimação nos meios científicos, ele também goza de uma certa liberdade nas suas práticas, adquirindo reconhecimento por outros meios, nos pequenos contextos onde se apresenta e pelo o que suas práticas vêm produzindo.

Na posição de conhecimento híbrido que muito frequentemente a musicoterapia ocupa, encontramos vetores - forças de natureza transgressoras que não se sustentam segundo o pensamento racional moderno. São práticas que se constroem em campos fronteiros entre saúde e arte, que convocam tanto aspectos da natureza e da ciência quanto da cultura.

Veremos a seguir que a musicoterapia em todo o seu percurso teórico e prático vem sofrendo influências do pensamento moderno, que foi determinante para o seu surgimento. Tal influência pode ser explicitada tanto pelo anseio de torná-la ciência, por

exemplo, quanto pelo desejo de apoiar-se simultaneamente na experimentação e na relação com as artes. Devido a sua natureza interdisciplinar e devido principalmente a presença da música em sua prática, a musicoterapia dificilmente se reduz ao enquadre moderno. A purificação tão almejada novamente acaba por proliferar mais híbridos. A presença da música na musicoterapia a torna uma prática diferenciada, porque a música coloca para o campo da clínica a cultura do seu tempo e as questões que afetam simultaneamente tanto o plano individual quanto o plano coletivo, os quais encontram-se indissociavelmente ligados.

Latour não acredita que o projeto moderno alcance o seu objetivo de purificação, pois algo persiste em existir para além de cada novo enquadre, e permanece se multiplicando e produzindo uma série de formas de vida que não pertencem ao sistema purificado. Nesta mesma direção, Guattari acredita que a subjetividade capitalística traz imensas possibilidades de desvio e de reapropriação, desde que: "se reconheça que a luta não se restringe ao plano da economia, mas abrange também o da economia subjetiva." (GUATTARI, 1996, p. 53).

Embora toda a nossa argumentação nos leve a apostar no campo do híbrido como o caminho pelo qual seria possível incluir uma real flexibilização entre as barreiras disciplinares, e que apenas através dele poderia se estabelecer um campo múltiplo de enfrentamento aos problemas surgidos na prática da musicoterapia, Latour novamente nos auxilia ao pontuar a impossibilidade de fixarmo-nos em apenas um dos dois grupos, mesmo que seja por via do híbrido. É preciso abordá-los simultaneamente, já que a purificação e a hibridação são partes do mesmo processo. Abordá-los separadamente significaria aderir ao projeto purificador. Neste sentido, tanto a purificação como a hibridização podem se constituir como um ideal tirânico sem sustentação na vida prática, no entanto, as possibilidades de criação de novas redes de conhecimento se ampliam, na medida em que eles são tomados simultaneamente.

E se este estudo no âmbito da academia está sendo realizado, objetiva-se a problematização disciplinar do conhecimento, mas também, a produção contínua de novos saberes pela via da transversalização entre os campos já estabelecidos. A musicoterapia objetiva, assim com qualquer outro campo de conhecimento, a legitimação de suas práticas e de seus conhecimentos. A proposta desse estudo não está na ausência de rigor ou no ecletismo ético. A multiplicidade de saberes e de conexões com outros campos de conhecimentos não significa que eles são pulverizados e indiferenciados: propomos uma abordagem múltipla e

contínua, na qual novos conhecimentos e conceitos possam ser propostos e estabelecidos, desde que sempre tenham consigo a abertura para o novo.

2.2. Fios que tecem a musicoterapia: produzindo ligação entre arte e ciência

Falar é complicado, quero uma canção!

Jota Quest

Abordar um campo do saber significa se deparar com atravessamentos, movimentos, passagens, modulações e com a não linearidade do tempo. A musicoterapia situa-se em movimento entre os campos híbridos e disciplinares e encontra-se em permanente expansão a cada nova formulação produzida nas práticas disseminadas no Brasil e no mundo. Esta é uma apresentação introdutória ao leitor pouco familiarizado com a história e prática clínica da musicoterapia por meio de alguns fios dentre muitos outros que a compõem, circunscrevendo o interesse particular deste estudo pelo trabalho clínico por via da música e do sonoro. Antes mesmo de nos situar sobre o que seria a musicoterapia, e sobre como ela surgiu, vejamos que a música é anterior à musicoterapia, e a atividade musical nas mais variadas culturas são tão antigas quanto a própria história da humanidade.

A música esteve presente desde o surgimento da cultura humana, cumprindo importantes funções sociais e políticas. Ela pertence à nossa historicidade, é contemporânea ao surgimento do homem cultural (Pinto, 2001). Embora não seja o objetivo deste estudo, realizar uma análise antropológica sobre o uso da música nas mais variadas culturas, é preciso registrar que a música faz parte da cultura, caracterizando-se de acordo com o grupo social no qual ela foi criada e possui em todas as sociedades uma fundamental função comunitária e coletiva, reunindo pessoas e criando laços entre elas. Há muitas pesquisas que aprofundam melhor estas conexões entre o campo de estudos da música e o da antropologia, como podemos observar no trabalho de Tiago de Oliveira Pinto intitulado *Antropologia Sonora*.

Para o autor:

"a música é uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto a sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural."(PINTO, 2001, p. 03).

A música não apenas expressa e traduz os desejos de um povo, mas revela modos de comunicação entre os grupos sociais, assim como participa de processos de criação e de construção de identidade; "a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir à outras linguagens" (WISNIK, 2004,

pág.13). Ela é parte constitutiva dos cenários e paisagens sociais, trazendo em sua sonoridade características marcantes da cultura onde nasceu. Segundo o autor, a música explicita simultaneamente o horizonte cultural e o horizonte subjetivo singular como partes de um mesmo processo, do qual se subentende uma concepção na qual não há singularidade sem cultura.

A música expressa este universo cultural do qual se pode compartilhar, ou seja, do qual se pode igualmente fazer parte. Trata-se de uma inscrição na memória de ordem cultural que faz com que os seus componentes se reconheçam entre si. Esta vivência de partilhamento sonoro pode resultar na sensação de pertencimento, quando ambos se reconhecem e se identificam por meio da mensagem trazida pela música, mesmo que seja um material puramente sonoro. Esta propriedade é a que justifica a grande identificação entre pessoas que se reúnem formando grupos em torno de algum estilo de música, como nos shows de rock, ou nos concertos de música, assim como em qualquer outro estilo musical.

Há, no entanto, simultaneamente a essas propriedades universalizantes (de âmbito cultural), inúmeras possibilidades de apropriações singulares da música. A música é capaz de tocar aquele que a ouve de forma única, o que conseqüentemente irá desencadear diversas sensações e variadas atribuições de sentido, pois articulam-se às memórias de todo um percurso de vida e produzem efeitos subjetivos particulares para cada um. Este seria um dos resultados produzidos pela natureza polissêmica (BARCELLOS, 1996) da música, que se caracteriza fundamentalmente por trazer uma infinidade de possibilidades em potencial de formas de afetação e de interpretação. No trabalho com canções em grupos de musicoterapia é surpreendente o quanto uma mesma música é capaz de desencadear em algumas pessoas sensações de alegria, enquanto em outros, o que vêm à tona é a tristeza. Veremos com Nietzsche, que a música acessa um campo da subjetividade no qual circulam apenas sensações e não representações, por isto é que uma mesma música poderia desencadear interpretações tão variadas.

As práticas de utilização da música com o objetivo de promover saúde, assim como de curar doenças, estão presentes em diversas culturas e formas de organização social, desde tempos remotos. Nas festas e comemorações, nos rituais de passagem e nos rituais de cura, estas práticas musicais são construídas segundo modos de viver, de se expressar e de dar sentido a vida nas culturas. Com o surgimento da musicoterapia, este uso cultural da música enquanto processo coletivo de expressão da vida passou a tomar novas formas. A musicoterapia estabelece com o campo da música conexões que em parte se diferenciam e se

assemelham. A musicoterapia ao se estabelecer num campo de intersecção entre arte e ciência da saúde, vê-se incluída nestes campos, ao mesmo tempo em que também busca diferenciar-se deles implementando um novo campo em que a atividade musical não é a de uso na cultura, nem a sua prática de saúde é idêntica a de outras terapias.

"De um modo geral, a musicoterapia é concebida como uma aplicação terapêutica da música, porém, é importante ressaltar que, na musicoterapia, música e terapia formam um bloco, não sendo uma ferramenta para a outra. A teoria da musicoterapia não é a da música, seu modo de ouvir não é o da música, sua razão e finalidade não são das mesmas da música. Música e musicoterapia são, portanto, dois domínios diferentes que se cruzam, que se interconectam." (SÁ, 2003, p. 27).

A tarefa de definir o que afinal é a musicoterapia, não é simples, justamente pela diversidade de práticas pertencentes a este campo. Para Siqueira (2007, p.95), "A história da musicoterapia não se confunde com a história da música, mas ambas mantêm uma relação de proximidade e de mistura". Para Barcellos (2004, p. 69), a diferença entre atividades que utilizam música e a musicoterapia seria que, na musicoterapia, a música pode ser vista como um meio, enquanto em outras atividades a música é utilizada como um fim. Para Bianca Bruno Bárbara, a musicoterapia não se reduz aos seus efeitos de descontração, de apaziguamento e de mudança de estado por meio da música. "Na clínica musicoterapêutica aposta-se no sonoro como fio condutor de subjetividade, essa endereçada ao musicoterapeuta que lhe oferta escuta." (2005, p. 10). Com a noção de escuta, a autora traz em seu posicionamento teórico um destaque para uma proposta que inclui um real interesse pela vida do paciente, e um movimento ativo em sua direção, o que não se confunde com uma prática de fazer alegrar, ou com uma prática orientada por objetivos pedagógicos. Ao musicoterapeuta caberia oferecer um ambiente relacional no qual o paciente poderia se expressar e narrar a sua história de vida do seu modo, seja pela música, pelo sonoro ou pela narrativa verbal. Acrescentaria apenas que para além da escuta, o musicoterapeuta se oferece também a acompanhar, a seguir e a participar ativamente dos processos criativos construídos por meio da relação terapêutica, em especial quando a própria relação carece desta maior entrada do musicoterapeuta, como veremos no capítulo sobre a relação transferencial na prática da musicoterapia.

As primeiras obras sobre musicoterapia, segundo Clarice Moura Costa (1989), foram escritas no século XVIII, período no qual se pensava a aplicação da música aos doentes mentais dos grandes sanatórios. "Richars Brocklesby (1749) escreve um tratado completo sobre musicoterapia apresentando diversos casos, em que são descritos os sintomas e causas

da enfermidade, a história musical do paciente e a indicação de como usar a música” (COSTA, 1989, p. 26).

O trabalho que se fazia com estes pacientes a partir da utilização da música era realizado conforme os ideais terapêuticos da época: buscavam apaziguar a angústia e a revolta dos enclausurados. Esta foi a conhecida época da farmacopeia musical, estruturada principalmente segundo o método de audição musical: estudava-se quais músicas deveriam ser aplicadas conforme a patologia apresentada.

Em 1798, Tissot prescreve músicas para diversas moléstias. Ele apontava que a música poderia contribuir para a cura com a mudança do “estado de espírito do enfermo” e ainda, afirmava que: “deveriam ser usadas músicas estimulantes para os apáticos e músicas sedativas para os agitados. [...] Brown (1729) considera a música indicada para problemas nervosos, tais como afecções hipocondríacas, melancólicas e histéricas” (apud COSTA, 1989, p. 26).

Neste período do século XIX, a música serviu a práticas disciplinadoras em saúde mental, em consonância com o tratamento moral defendido por Pinel. “Autores da época relatam o enorme sucesso das ‘terapias musicais’ que possibilitavam a domesticação da loucura, causando a mais profunda satisfação às autoridades encarregadas da administração dos hospícios.” (COSTA, 1989, p. 30).

Este viés de aplicação, embora venha sendo ativamente criticado nas universidades por ter sido considerado como uma prática docilizadora, é aquele que mais rapidamente é assimilado pelo senso comum: a compreensão de que o fazer da musicoterapia significa ouvir determinadas músicas para acalmar ou para curar alguma doença. A audição musical é, sim, um dos recursos utilizados pela musicoterapia, mas a ela não se limita. A música pode ser incluída de muitas outras maneiras, como na forma pela qual é executada por instrumentos musicais, por exemplo. E mesmo quando a audição é utilizada, em geral ela não se encerra em si mesma, tomando o paciente como passivo, mas gera desdobramentos. Uma audição pode remeter a alguma recordação que se queira expressar, ou a alguma outra música, por exemplo. Quando a audição é parte de um trabalho de acompanhamento em musicoterapia ela não ocorre de forma isolada, mas compõe a narrativa que está sendo construída por via da relação terapêutica.

O trabalho nos grandes sanatórios foi precursor do surgimento da musicoterapia. Daquela época aos dias atuais, a área da saúde mental permaneceu uma das grandes áreas de atuação da musicoterapia, sofrendo, no decorrer do tempo,

reposicionamentos que alteraram radicalmente as suas práticas. Se na época elas se caracterizavam pelo interesse focado na cura da doença, atualmente grande parte das práticas da musicoterapia trabalham segundo propostas de promoção de saúde e de produção de subjetividade, caracterizadas por forte viés social e político. O adoecimento passou a ser considerado como uma construção determinada segundo vetores não apenas biológicos e individuais, mas também geracionais, históricos, sociais e políticos. Raquel Siqueira em sua dissertação "*Mágicos do som*" adverte que o musicoterapeuta não pode prescindir de um olhar político em sua prática profissional. (2007, p. 96)

Outro marco histórico documentado referente às primeiras utilizações da música para fins terapêuticos, data do final da segunda guerra mundial, quando os egressos nos EUA passaram a receber, além da abordagem médica, um suporte diferenciado. Segundo Marly Chagas (2001, p. 35), "músicos profissionais foram contratados com a finalidade de distrair egressos da guerra que sofriam problemas tanto de ordem física quanto de ordem emocional." Aqueles que se dispuseram a realizar tal trabalho depararam-se diretamente com o sofrimento, com o silêncio, e com a impossibilidade de dar nome a experiências avassaladoras decorrentes da participação em guerras. Segundo Benenzon, "os resultados positivos de algumas destas experiências atraíram o interesse dos médicos e se compreendeu, cada vez mais, a necessidade de um treinamento específico para fazer do músico um terapeuta."(BENENZON, 1985, p.174).

Diferentemente do período dos grandes sanatórios, no qual as experiências práticas com a música não tiveram maiores desdobramentos, este trabalho nos Estados Unidos rendeu frutos que resultaram no investimento em pesquisas. Em 1944, na *Michigan State University*, foram iniciados estudos sobre musicoterapia que culminaram na elaboração de um curso de graduação que começou a ser ministrado em 1946, na *Kansas University*, Texas.

Estas primeiras experiências de práticas musicais como método de cuidado da saúde deram-se num terreno no qual a música trazia a possibilidade da comunicação num campo sonoro, o que se colocava como uma grande novidade diante da perda da comunicabilidade da experiência apresentada nos traumas de guerra e nas catástrofes emocionais dos enclausurados, de sofrimento indizível, dilacerante, quando a palavra se torna incapaz de dar conta do sofrimento experimentado. Tratava-se do acolhimento da dor física e subjetiva ali presente por uma via de expressão sensível e sonora, que se diferenciava de outras abordagens por não exigir a presença das palavras.

Enquanto a musicoterapia iniciava as suas primeiras incursões práticas, outras terapias, conhecidas como alternativas, também começavam a despontar nesta mesma época. De acordo com Bianca Bruno Bárbara (2005), a musicoterapia é contemporânea ao movimento de contracultura surgido a partir da segunda metade do século XX, desencadeado nos anos 60, inicialmente nos Estados Unidos, atingindo posteriormente o continente Europeu, a América Latina e o Brasil. O movimento se configurou como uma reação ao sistema político e aos modelos de subjetividade que imperavam na época, quando o cuidado em saúde estava pautado em práticas fisicalistas de condutas verticalizadas. Este modelo tradicional de medicina fora questionado, dando espaço para as ditas terapias alternativas, dentre as quais algumas utilizavam a arte, o teatro, a música e a dança, dentre outras. Segundo Madel Luz (1997) estas novas abordagens tinham como objetivo restituir a saúde não apenas física, mas também mental e social reiterando valores de uma vida harmoniosa. Promoviam resistência aos ideais de crescimento econômico, urbano e tecnológico que estavam na contramão de uma vida mais tranquila e de maior qualidade. Para Bianca Bruno Bárbara (2005) possivelmente a musicoterapia é facilmente associada às terapias alternativas por ter surgido no mesmo período no qual o movimento de contracultura se estabelecia.

Na contracultura destacam-se vetores de forças híbridas, que distanciam-se dos métodos científicos reconhecidos. Segundo este movimento, quanto mais experimental e intuitivo, melhor. Estes vetores encontraram fortes ressonâncias na musicoterapia. Traziam interpretações espirituais, assim como trabalhavam segundo parâmetros energéticos oriundos do pensamento oriental. Tais vetores contrastam-se e chocam-se fortemente com o pensamento ocidental - científico, mas nem por isto deixam de permanecer como componentes presentes na multiplicidade do campo da musicoterapia.

A separação disciplinar é produto da modernidade, assim como a criação da doença como objeto de estudos. Não por acaso é neste período em que surgem denominações para uma série de doenças que anteriormente eram compreendidas como de ordem espiritual. Dentre estas novas denominações destacamos a própria noção de trauma aqui estudada. A doença deixa de ter historicidade, deixa de fazer parte da vida para ser considerada apenas como uma desordem física. Talvez a busca por restituir a saúde pela via da arte tenha sido uma reação a esta separação moderna, buscando integrar a doença àquela história de vida, e àquela cultura, restituindo à doença o potencial de narrativa que qualquer processo de adoecimento traz consigo.

Simultaneamente às primeiras experiências musicais com fins terapêuticos nos EUA, o mesmo fenômeno da musicoterapia espalhou-se por muitos continentes do ocidente. No Brasil, foi na década de 70 que foram criadas as primeiras associações de musicoterapia, assim como, também nesta década, foram implementados os primeiros cursos de especialização e de graduação em musicoterapia, que se deram, inicialmente, na cidade de Curitiba e do Rio de Janeiro. Ao leitor que se interessar, Barcellos (2008) apresenta com grande riqueza de detalhes o trabalho de muitos musicoterapeutas em variadas áreas de atuação, mostrando um diversificado cenário em constante expansão na cidade do Rio de Janeiro.

No tratado de musicoterapia (1968), encontra-se a análise que compreende o desenvolvimento da musicoterapia como um processo que se deu no decorrer de três fases diferentes. Na primeira, concedeu-se grande importância ao efeito que a música produzia, deixando-se de lado a função do terapeuta. Na segunda, houve uma inversão, pois a relação terapêutica passou a ser o centro, enquanto a música passou a ocupar um lugar secundário. Na terceira, adotou-se uma posição intermediária entre estes dois extremos.

A segunda fase se constituiu como fundamental para a desconstrução de uma musicoterapia que se restringia apenas aos efeitos que a música produzia, quando se acreditava que a música poderia ser utilizada mecanicamente de forma prescritiva. Teria caído, no entanto, em um outro extremo, ao colocar a relação terapêutica como central e a música como um fator de secundária importância.

Esta tensão promoveu a discussão sobre o quanto o musicoterapeuta deveria saber de música e sobre qual o papel da música na musicoterapia. Para Benenzon (1971, p.157), torna-se necessário um amplo conhecimento de algum instrumento musical, sem a exigência, no entanto, de que este músico tenha o domínio técnico como o de um concertista. O musicoterapeuta deveria ter um domínio musical que o permitisse facilitar a comunicação pela música.

Um dos efeitos desta tensão está no surgimento da musicoterapia músico-centrada, criada pela musicoterapeuta norte americana Bárbara Hesser, e que tem no sul do Brasil o musicoterapeuta André Brandalise como um de seus principais representantes. Sua proposta é que a musicoterapia deve se fundamentar nela mesma e não na medicina, na psicologia, ou em outras disciplinas, mas no uso clínico dos sons e da música. A música deixa de ser tomada como meio de comunicação entre paciente e terapeuta, para ocupar o lugar de terapeuta principal, como um agente não humano que opera de modo triangular na relação

terapêutica. Para que tal metodologia consiga ser implementada, propõe-se ao paciente um treinamento musical, uma iniciação educativa da música, já que grande parte das pessoas que buscam um musicoterapeuta tem interesse por música mas não possuem domínio musical. Trata-se claramente de uma tendência de retorno à primeira fase da história da musicoterapia² impulsionada por ideais purificadores de legitimação do fazer musicoterápico em si mesmo por via do isolamento de qualquer outra área de conhecimento, legitimando-se estritamente ao trabalho musical.

Torna-se necessário dar à musicoterapia o devido acento ao âmbito relacional intrínseco ao seu fazer, já que o seu trabalho clínico é de natureza relacional. Conforme será apresentado no capítulo sobre a aplicação da noção de transferência no campo da musicoterapia, traremos uma ressalva que nos leva a não colocar a música como centro único dos efeitos terapêuticos. Consideramos que não haveria porque supor uma escala de valor ou prioridade quanto à presença da música na clínica: por este motivo propomos um plano complexo no qual música e relação terapêutica se constituem mutuamente. A relação terapêutica toma, na musicoterapia, uma forma singular, já que inclui a música e o sonoro como objeto de sua atividade. Nisto consiste a diferença da musicoterapia para outras modalidades de terapia pela via da fala, pela via corporal, dentre outras. Mas o modo como a música irá se apresentar no setting, diz respeito a narrativa do paciente e às construções realizadas por meio da relação entre paciente e musicoterapeuta.

Por outro lado, Barcellos (1996) vem trazendo a preocupação de que uma grande parcela dos musicoterapeutas encontram-se na segunda fase. São os que afirmam a centralidade da relação terapeuta-paciente sem identificar qual seria o papel da música. A autora justifica a sua preocupação devido à frágil identidade do musicoterapeuta, que não deveria abrir mão de sua identidade fundamentando o seu fazer por via da música.

Alguns autores vêm trabalhando na tentativa de desfazer esta dicotomia, assim como apostam na sustentação de que a musicoterapia deveria suportar as diferenças intrínsecas ao seu campo e se afirmar como um campo plural. Siqueira (2007, p. 101) aposta em: "um processo de mistura confortavelmente transdisciplinar", no qual as práticas clínicas se relacionem de modo flexível com os atravessamentos de outros campos de saber sem se preocuparem se estão produzindo uma musicoterapia pura.

A presente pesquisa vem apostando no campo da transdisciplinaridade como de fundamental importância para a ampliação e complexificação do campo da musicoterapia, o

² Ver (BÁRBARA, 2005, p. 22)

que poderá colaborar, inclusive, para o processo de construção de algumas demarcações e apropriações necessárias à sua constituição, desde que o surgimento de conceitos e definições possam estar inscritos em uma temporalidade movente, que possa ser continuamente reformulada. Apostamos que o pensar não é exercício racional de respostas certas, antes é parte daquilo que está em trânsito. A proposição de um verdadeiro problema (DELEUZE, 1992) já cria um novo modo de pensar e existir, em passagem, até a proposição de novos problemas.

O próximo capítulo destina-se à reflexão do papel da música na subjetividade e na memória segundo o pensamento de Nietzsche. Para o autor, a música é considerada a arte de maior poder expressivo justamente por não ser uma forma de representação, mas sim de expressão imediata. A concepção da música como uma arte de caráter não representacional, e como veremos, ligada à sensibilidade e às sensações, torna-se um exemplo da dimensão sensível da memória e da subjetividade que logo servirá como um poderoso instrumento no campo da clínica.

3. A subjetividade nascente na atividade musical

Para cantar samba

Veja o tema na lembrança

Cego é quem vê só aonde a vista alcança

Mandei meu dicionário às favas

Mudo é quem só se comunica com palavras

Filosofia do Samba,

de Candeia

Nietzsche apresenta em sua filosofia preciosas considerações sobre a música como uma atividade artística diferenciada, atribuindo à atividade musical a propriedade de tocar no âmago da experiência humana. Por meio de suas reflexões estético-musicais, Nietzsche contribuiu para as reflexões filosófico-linguísticas de sua época e apresenta, ainda na atualidade, um pensamento que irá contribuir para a construção de uma concepção de memória que será introduzida neste capítulo da pesquisa. Considerando que o autor se interessava pelo estudo de temas que pudessem de fato vivificar a alma do homem de sua época, Nietzsche encontra na música uma importante via para acessar o que há de essencial na experiência humana. Para o autor, a música, por sua natureza sonora, constituída apenas por movimentos sonoros, serviria como um acesso direto, sem intermediações, a um registro nascente de sentidos que está para além do registro representacional da linguagem. Para o autor (NIETZSCHE, 2007, p. 174, *Nota do tradutor*), "O universo da experiência musical é seguramente o mais fundamental, pois a música transporta para o plano da vivência o que há de essencial no universo da vontade: as sensações inarticuladas de prazer e sofrimento."

Veremos no trabalho de Nietzsche a construção de uma concepção na qual a experiência de fruição musical, assim como a criação trazem em seu cerne a sua natureza sonora e não conceitual, já que ela não comporta consigo qualquer significação. Seria justamente esta natureza mais próxima das sensações e dos afetos que possibilitou ao autor considerar o que ele chama de *expressão imediata*. Este terreno não linguístico presente no elemento sonoro da atividade musical servirá como um importante alicerce para a concepção de memória que será construída no decorrer desta pesquisa. Como veremos, a memória também inclui formas de registros sensíveis, voltados às percepções corporais.

O pensamento de Nietzsche foi construído por meio de interlocuções com filósofos de sua época que o inspiraram profundamente. Foi a partir destas conexões que o autor chegou, como veremos, às suas próprias formulações. Dentre eles, destacamos,

inicialmente, a participação do filósofo alemão Schopenhauer e, num segundo momento, a participação do crítico musical austríaco Hanslick, ambos importantes pensadores do século XIX.

O conceito *universo da vontade* utilizado por Nietzsche ilustra a sua filiação a Schopenhauer, para quem a música é a forma mais expressiva de arte, justamente por ser uma expressão direta da vontade; nesse sentido, a música ocupa um lugar de primazia em relação às outras formas de manifestações artísticas. Ela se constitui como a mais clara e completa expressão de um acontecimento, excedendo em clareza a própria expressão poética, dado que a música, diferentemente da poesia, é um modo imediato de expressão. Para o autor, enquanto na poesia e nas artes plásticas é necessário haver uma mediação por meio de algum processo intelectual de apreensão de natureza conceitual, a música se constitui como um modo imediato de expressão. No terceiro volume de sua obra *O mundo como vontade e representação*, especificamente no último capítulo, o de número 52, Schopenhauer apresenta a sua tese sobre a música: "Pretendo apresentar a música como reprodução de um modelo, ele próprio jamais passível de representação." (SCHOPENHAUER, 2001, p. 144).

O autor se dedica a diferenciar a atividade musical das outras artes, em especial quanto à natureza do conteúdo destas manifestações artísticas. Enquanto a poesia e a artes plásticas criam por meio de formas e conceitos, a música não traz em sua natureza sonora qualquer relação com conteúdos de ordem representacional. Por meio desta afirmação, o autor defende que a música reproduz a vontade em si: a música é a reprodução imediata da própria vontade. Por isso, o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes, "pois essas somente se referem à sombra, àquela porém à essência." (SCHOPENHAUER, 2001, p.145)

A *maravilhosa arte dos sons*, para Schopenhauer, é reconhecida como a língua das paixões e do sentimento, pois ela traz por meio de sua expressão o sentimento em si: a própria emoção. "Ela relata a sua história mais secreta, descreve toda a agitação, todo impulso, todo movimento da vontade, tudo o que a razão reúne sob o conceito de sentimento." (SCHOPENHAUER, 2001, p.148)

A expressividade da música não é, no entanto, entendida pelo autor como algo abstrato, mas como algo dotado de materialidade, que se corporifica e ressoa em carne e osso, atingindo de modo imediato a vontade, registro essencial da vida. A *vontade* de Schopenhauer é a *vontade* da vida que traz sentido às coisas do mundo. Para o autor, este sentido pode ser alcançado por meio da união entre corpo e sentimento. Enquanto os conceitos e as palavras

mostram a sua carência e os seus limites, a música torna-se a grande arte, independente de outras formas de expressão, já que ela expressa o em si de todos os fenômenos, a vontade mesma. Para o autor, o conhecimento começa com as sensações, pois é a partir das pequenas informações transmitidas corporalmente que o conhecimento é construído. A racionalidade é entendida pelo autor como dependente e resultante da expressão pelo corpo.

Para o autor, a música não exprime esta ou aquela alegria individual, mas sim *A Alegria, A Aflição, A Dor, O Espanto in abstracto*, ou seja, o que há de essencial neles, sem acessórios e motivos. Para o autor, a música é expressão do mundo, é a arte com o mais alto grau de generalidade, semelhante às figuras geométricas e aos números como formas gerais.

Há de se considerar no pensamento de Schopenhauer que a música, assim como a noção de vontade, encontram-se num registro universal, já que a sua filosofia está no âmbito da metafísica, o que não inclui, conseqüentemente, uma leitura histórica, cultural e temporal dos fenômenos. É por este motivo que a música é para ele de natureza extratemporal e de expressão universal.

É por meio de Schopenhauer que damos início a uma leitura na qual se torna possível diferenciar a atividade musical das outras artes e formas de expressão. Para o autor, quando há palavras ou alguma imagem plástica envolvidas, a atividade de fruição ocorre por meio de uma apreensão intelectual de natureza conceitual, e a expressão acaba por ser intermediada por meio de uma representação, perdendo conseqüentemente em sua capacidade expressiva. A música, em contrapartida, não impõe a necessidade de mediação, mas de forma direta alcança a expressão da vontade. A música é a expressão imediata, capaz de atingir de forma universal aquele que a ouve ou a executa. Os sentimentos alcançam expressão de forma direta na sonoridade musical.

Há de ser incluída em nossa leitura algumas ponderações, principalmente com relação a esta proposta musical metafísica, já que partilhamos da compreensão de que a música, embora seja universal, pois está presente em qualquer cultura, apresenta em sua forma variações importantes a ponto de dificilmente ser reconhecida e apreendida igualmente por povos de culturas distantes entre si.

Consideradas as devidas ponderações, o ponto mais importante do pensamento de Schopenhauer para a nossa pesquisa está na afirmação da música como a arte que expressa o universo da vontade, Nietzsche, no entanto, fará uma reformulação deste conceito pois, para ele, o universo da vontade proposto por Schopenhauer ainda está inscrito em um registro representacional, já que se refere a sentimentos.

"Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos, é conhecido por nós - como tenho que intercalar aqui contra Schopenhauer-, de acordo com o mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo a sua essência, e nós bem podemos dizer que até mesmo a vontade de Schopenhauer, nada mais é que a forma mais universal da aparência." (NIETZSCHE, 2001, p. 171).

Quando Schopenhauer propõe que a música expressa de modo imediato o sentimento, o autor inclui a vivacidade presente no sentimento aliada a um conteúdo conceitual, como o que ocorre com a alegria, com a aflição, e com o amor, exemplos trazidos pelo autor. Esta natureza conceitual presente na noção de sentimento foi o motivo da discordância em Nietzsche. Será por meio desta discordância que Nietzsche irá se aproximar da proposta de Hanslick, ao atribuir à música, o terreno das sensações, e não o dos sentimentos, pois são nas sensações que se encontram variações de intensidades corporais no momento em que a experiência está ocorrendo, antes de haver apropriação e associação daquelas sensações a algum sentimento.

Embora Nietzsche não faça referências à Hanslick em seus escritos, torna-se claro ao leitor a estreita relação entre os temas desenvolvidos por Hanslick, e posteriormente; por Nietzsche. O artigo *Nietzsche e a leitura de Do Belo Musical de Eduard Hanslick*, de Anna Hartmann Cavalcante, traz justamente a hipótese de que Nietzsche teria lido o texto de Hanslick, o que pode ser observado em especial no texto elaborado por Nietzsche e postumamente publicado Fragmento VII, 12[1]³, que desenvolve uma série de temas presentes no texto de Hanslick. A hipótese da pesquisadora foi fortemente reforçada também devido a ela ter acessado o próprio exemplar de Nietzsche do livro *Do belo musical* na biblioteca particular de Nietzsche, com observações e comentários do autor no decorrer de todo o livro.

Há uma série de temas presentes em *Do Belo Musical* que foram desenvolvidos por Nietzsche, dentre eles, a busca pela afirmação da música como arte absoluta. Hanslick é partidário desta corrente, assim como é crítico da subordinação da música ao elemento dramático, reunindo em seu texto argumentos e inúmeras citações que podem ter auxiliado Nietzsche na elaboração de sua própria discussão com a estética de sua época. Havia os partidários do drama como arte completa e os partidários da música como arte independente e irreduzível ao elemento dramático-verbal. Para o autor, a música absoluta é aquela que se constitui como uma arte independente, que prescinde de letra ou de elementos dramáticos. A música erudita da época era por ele considerada completa, e deveria se afirmar em sua grande expressividade sonora, pois trazia consigo fortes elementos expressivos que não precisavam

³ O texto de Nietzsche *Música e Palavra* utilizado nesta pesquisa é o mesmo original Fragmento VII 12[1] que ganhou em sua tradução brasileira este novo nome.

ser traduzidos por meio de gestos, palavras ou qualquer outro elemento dramático. Pelo contrário, para os defensores da música absoluta, o elemento conceitual da arte dramática não acrescentava ao que a música buscava expressar, mas passava a reduzir a multiplicidade de sentidos sonoros passando a representar um conjunto muito restrito de significações. Enquanto os sentidos musicais são variados, indeterminados e amplos, os significados da arte dramática são delineados em um conjunto limitado de significações.

Wagner foi um grande representante do grupo que defendia o drama como arte total, propondo como necessária a relação entre texto e música, pois a compreensão da música estaria subordinada à compreensão conceitual expressa pela letra. Na arte dramática, a música mostra-se subordinada ao elemento dramático porque é ele que conduz a criação artística; a música é inserida apenas posteriormente, intensificando e vivificando a expressão dramática.

Para Hanslick - inclusive este é o tema central de seu texto *Do belo musical*, a música não possui conteúdo conceitual, mas puramente musical. A música não busca representar nada, consistindo simplesmente em combinações sonoras em movimento. Quando ocorre a inserção de uma letra, a música pode perder a sua autonomia, tornando-se subordinada ao elemento conceitual. Com alguma dose de ironia, Nietzsche critica composições de músicas criadas a partir da letra. Ele exclama: "Que mundo invertido!" (2007, p.173). Afirma que seria o mesmo que um filho dar origem ao próprio pai. Ele questiona como poderia uma letra, a partir de si mesma, gerar música? Para o autor, a música é que poderia trazer um campo aberto de sentidos, e constituir uma base para que uma letra pudesse surgir. Letras, imagens, figuras ou expressões dramáticas podem ser desdobramentos, sempre indeterminados e em aberto, do que a música provocou no campo sensível.

Um compositor tomado pela ira, por exemplo, poderia expressar na sua obra este seu estado emocional. Retomando ao pensamento de Schopenhauer, a música seria a via pela qual ele poderia expressar de forma direta o próprio sentimento, seria esta a via mais genuína e de maior poder expressivo na qual a ira poderia ser colocada em sua própria natureza. Para Nietzsche, assim como para Hanslick, mesmo que o autor esteja dominado pela ira, ou pela vergonha, ou ainda pela primeira paixão amorosa, tais sentimentos estarão presentes permeando o ato de composição, mas de forma alguma a música teria como objetivo representar aquele sentimento. Fazer música não é representar, não é querer mostrar a ira ou a paixão por meio de elementos sonoros, mesmo que intencionalmente o artista tenha este objetivo, porque, simplesmente os sons não correspondem ao conteúdo conceitual do sentimento e acaba por ampliar as possibilidades expressivas.

O autor pretende dar ênfase à indeterminação pela qual o artista é tomado no ato de criação, quando ele entra em contato com um universo de possibilidades sonoras. O ato de criação é justamente o afastamento da vontade centrada no indivíduo. Deste ponto de vista, a música é o elemento primeiro: é a partir dela que se podem engendrar imagens e sentimentos, e não o contrário. "No que concerne à origem da música, já esclareci que ela nunca e jamais pode jazer na vontade; pelo contrário, se assenta no seio daquela força que, sob a forma da vontade, gera a partir de si um mundo de visões." (NIETZSCHE, 2007, p.176).

Os sons e os movimentos sonoros oferecem ao compositor um universo de possibilidades de combinações que não trazem o objetivo de dizer algo, mas simplesmente de expressar sons. Para Nietzsche, a matéria prima da música é, em sua natureza, não figurativa, logo, naturalmente ela não busca expressar uma visão, um sentimento, mas sim criar por meio de sons. A atividade musical permite, portanto, despertar um terreno sensível, mais próximo das sensações e de formas de sentir não representadas. O autor destaca, por meio deste ponto de vista, a natureza não conceitual da música que atinge e afeta de forma direta a sensibilidade, provocando o contato com novas formas de sensações, brilhos e intensidades.

Neste ponto, a filosofia de Nietzsche aproxima-se do pensamento de Hanslick, quando este propõe uma crítica à estética do sentimento e uma diferenciação entre sentimento e sensação. O autor propõe em, *Do belo musical*, que seja realizada uma investigação a respeito da assertiva de que os sentimentos constituem o conteúdo que a arte dos sons deve representar, concepção esta que vinha sendo apresentada por vários músicos e filósofos de sua época, dentre eles, como vimos, Schopenhauer.

O autor inicia definindo o que seria um sentimento: "Um sentimento determinado nunca existe como tal sem um conteúdo real, histórico, que se pode expor apenas mediante conceitos." (HANSLICK, 2011, p. 21). Ou seja, o sentimento é aquela emoção que pode ser exposta e comunicada porque ela é conhecida e traz consigo um nome, uma representação conceitual partilhada socialmente. O sentimento pressupõe a ligação entre a emoção e o reconhecimento promovido pela consciência. É como acontece, por exemplo, com a tristeza, com a paixão, com a vergonha, com a alegria e com qualquer outro sentimento. Por meio desta definição do que é um sentimento, o autor apresenta a sua tese de que a música não poderia, por meio de seus movimentos sonoros, representar algum sentimento.

Há de se considerar que neste momento o autor se refere à música instrumental erudita da época, caracterizada por ser puro movimento sonoro. Hanslick mostra que a música é resultado de variadas formas de combinações sonoras que estão submetidas apenas a leis

musicais, e defende a autonomia da música enquanto arte, não submetida, portanto, às significações linguísticas. O autor acredita que haveria, sim, alguma proximidade entre a dinâmica da música e a dinâmica do sentimento, como por exemplo por meio de um movimento rápido que se lentifica, ou por meio de um crescendo melódico. A música poderia, por meio de seu movimento, apresentar semelhança com os movimentos presentes no amor ou em outro sentimento, mas não poderia jamais revelar uma relação direta de conteúdo.

O autor demonstra, como a conhecida ária de Orfeu, que emocionou milhares de pessoas em sua época, poderia facilmente ter o seu texto substituído por outro de sentido oposto, ou seja o tema central da obra que mostra a desgraça da perda de um grande amor poderia ser substituído por um tema que mostrasse a alegria do encontro de um grande amor, pois aquele som seria compatível com qualquer um dos dois significados. A música da ária de Orfeu representa somente um movimento intenso, o qual poderia ser associado tanto a estados de tristeza, quanto a estados de alegria. Este aspecto poderia explicar, por exemplo, a paixão por músicas de línguas estrangeiras muito apreciadas mesmo quando não se sabe o conteúdo das letras pois, de fato, não é a letra que chama a atenção; a fruição está fortemente ligada ao elemento sonoro da música.

Para o autor, a música é capaz de despertar uma multiplicidade de associações e sentimentos, sem que seja possível estabelecer uma relação de correspondência entre estas imagens e estados afetivos ao conteúdo sonoro. "O autor enfatiza, desse modo, o caráter indeterminado do elemento musical, assim como a relação de exterioridade entre o sentimento e a música." (CAVALCANTE, 2004, p. 68). Para Hanslick, a diversidade de interpretações possíveis de uma peça musical indica o caráter simbólico e não necessário entre os estados afetivos e a música. Os sentimentos que atribuímos a uma melodia resultam de uma dimensão simbólica subjetiva, resultado de um trabalho interpretativo. De acordo com o autor:

"Ao vermos, no amarelo, ciúme, no sol maior, serenidade, no cipreste, tristeza, essas interpretações têm uma relação fisiológico-psicológica com determinados caracteres desses sentimentos; mas só a tem, de modo impreciso, conforme a nossa interpretação, e não a cor ou o som, por si mesmos." (HANSLICK, 2011, p. 39).

A música poderia, no máximo, sugerir relação próxima a algum movimento presente nos sentimentos, mas de modo impreciso, deixando em aberto infinitas possibilidades de interpretação. Consequentemente,

"os termos *expressar*, *representar*, ou *descrever* são impróprios para a abordagem da estética musical, pois supõem que algo seja representado e adequado a seu conteúdo, quando é próprio à música um conteúdo sonoro irreduzível ao conteúdo conceitual das representações e sentimentos." (CAVALCANTE, 2004, p. 69).

Há no pensamento de Nietzsche a distinção da criação artística por meio de palavras, ou de formas plásticas, da expressão por meio de sons. Enquanto a maior parte das manifestações artísticas recorrem à atividade de representação que implica em descrever e apresentar por meios diferentes, colocando no lugar próprio da experiência alguma significação que a ela corresponda, na música não há correspondência, pois a música é, para o autor, a própria experiência em si.

Ao argumentar que a música não traz consigo o objetivo de representar algum sentimento, Hanslick mostra que ela tem uma profunda relação não com os sentimentos, mas com as sensações, que se caracteriza pelo simples perceber a partir dos órgãos dos sentidos. É de caráter indeterminado e genérico, ao passo que o sentimento é o resultado do tornar-se consciente de um estado de espírito. A sensação é a simples "faculdade ou disposição de receber impressões." (CAVALCANTE, 2004, p. 67).

Neste ponto em especial, Nietzsche encontra em Hanslick uma brilhante argumentação para dar seguimento as suas proposições. Afirma, no Fragmento 12 [1], que é por isto que o sentimento não poderia originar a música, pois ela não é criada a partir de uma ideia já concebida, mas sim do puro sentir, da pura indeterminação. Poderíamos dizer que a música é, na verdade, um fim em si mesma, e não faz parte de seu movimento a busca por uma representação. Para o autor, a atividade de criação musical pode ser realizada por meio da libertação da vontade individual, no qual o artista alcança um estado de contemplação desinteressada, e não pelo domínio da vontade individualizada e carregada de representações.

A música possibilita, portanto, por meio das sensações despertadas, a experiência de contato com estados irrepresentáveis pela linguagem, fornecendo a matéria prima para que novas experiências e novos sentidos possam se estabelecer. A atividade musical exposta pelo autor é muito ilustrativa por mostrar este registro sensível da experiência subjetiva, e por nos permitir dar um lugar de destaque para este estado nascente de construção de sentidos, admitindo que estas experiências iniciais da subjetividade já se constituem como produtoras de novos sentidos: impactam por via da sensibilidade o conjunto de memórias já constituídas, assim como os sistemas de crenças do sujeito possibilitando que novos sentidos sejam produzidos.

Essa possibilidade de construção de sentidos, "voltados para o corpo que se furtam ao esquematismo representacional" (MAIA, M. 2001, p. 268), foi apresentada como parte fundamental dos processos de constituição da subjetividade. A autora constrói sua argumentação por meio da aproximação entre a constituição da subjetividade nos estágios

iniciais da vida e os mecanismos psíquicos implicados nos processos de criação, no entanto, conclui que, não apenas o bebê, que ainda não adquiriu linguagem, guia-se por elementos a-significantes da experiência, mas também o adulto em sua margem corporal e pulsional permanece por toda a vida em vias de se constituir.

Os processos de criação que estão implicados na arte tornaram-se uma prova de que o ato de inventar um novo objeto de criação, assim como o ato de inventar-se a si próprio, envolve processos primários de apreensão: "É preciso ouvir os artistas, que não se cansam de asseverar que os processos de criação nos remetem para aquém e para além dos processos psíquicos centrados no primado da representação." (MAIA, 2001, p. 278).

Os artistas relatam frequentemente duas experiências envolvidas no ato de criação que chamaram a atenção da pesquisadora, "A dimensão de eternidade buscada por eles e a descrição do processo de criação como algo vindo de fora." (MAIA, 2001, p. 273) Nestas experiências relatadas, tanto na busca por eternizar e transgredir o fluxo do tempo quanto na experiência na qual o autor sente ter sido acometido por alguma influência espiritual, ou de Deus, ou de alguma força externa a sua vontade ou ao seu controle, trazem indícios de uma experiência de dissolução das barreiras entre o eu e o mundo externo. Esta experiência já vinha sendo relatada por Nietzsche em seus estudos sobre o elemento dionisíaco presente na arte grega.

Foi na arte dos gregos que Nietzsche encontrou mais um grande pilar para a sua argumentação sobre a natureza da criação musical. Para Nietzsche, os gregos tinham contato com o que há de real, de inexplicável e de imprevisível na vida e buscavam algum modo de apropriação e de transformação da realidade por meio da estética da arte. O autor encontra na tragédia grega uma forma de arte completa, ao articular forças de domínio dionisíaco e apolíneo. Na segunda seção de *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo caracteriza o apolíneo e dionisíaco como duas diferentes forças artísticas que brotam da natureza, manifestando-se, respectivamente, no mundo de imagens no sonho e na embriaguez, como experiências de dissolução da individuação. De modo semelhante, no fragmento VII, 12[1], a natureza, definida pelo filósofo como uma natureza "artisticamente pré-figurativa", é o modelo de união entre música e imagem. Nietzsche parece enfatizar, a partir desta caracterização da natureza, a relação entre o elemento não-figurativo e figurativo da criação, correspondentes às duas pulsões artísticas do mundo grego, analisadas em sua primeira obra. Apolo simboliza as artes da imagem, enquanto o elemento artístico de Dionísio é a música. A canção popular e a lírica e, sobretudo, a tragédia, simbolizam a união entre o elemento

apolíneo e dionisíaco, a partir do qual a música, ou seja, o elemento não-figurativo engendra a imagem e a forma apolínea. De acordo com Cavalcante (2004), Nietzsche define a natureza como “artisticamente pré-figurativa” tanto para ressaltar o caráter ativamente criador deste modelo, quanto para indicar que o estado característico da criação é um estado pré-figurativo, que tende à produção de formas e imagens.

Há de se chamar a atenção, conforme as considerações do autor, que do ato de criação, o artista não sai ileso, ou seja, que inventar um novo objeto implica simultaneamente em criar-se a si próprio. Trata-se do surgimento de uma experiência nova e de grande impacto nsubjeto. Não por acaso os relatos de estranhamento, ou da impressão de ter sido acochado por algo que não pertence ao seu próprio domínio são tão frequentes.

Este âmbito nascente da subjetividade que se apresenta de forma tão bem ilustrada por Nietzsche, na atividade musical, contribui para a nossa discussão acerca da atividade da memória. A nossa hipótese é de que esta experiência descrita pelo autor como de ordem não figurativa, que se dá por meio de intensidades e de sensações, participam ativamente do trabalho da memória, o que nos levará a considerar outras formas de registros da memória que não apenas o da representação. Embora a representação componha uma parte significativa do trabalho da memória, veremos que ela é resultado da combinação entre representação e afeto, entre elementos de ordem linguística e de elementos a-significantes ou não linguísticos.

Tomar a subjetividade apenas do ponto de vista linguístico significaria desconsiderar uma série de processos subjetivos de apreensão dos fenômenos da vida que não se pautam pela lógica representação. Estamos buscando descrever e colocar em palavras este registro da subjetividade ligado à experiência justamente pela dificuldade dela ser conceituada e ganhar visibilidade. No campo da musicoterapia, a sensibilidade sempre foi muito difundida, mas pouco conceituada, com uma prática fundamentada predominantemente pela experiência empírica e pela intuição.

Veremos no nosso próximo capítulo que a memória é conhecida tradicionalmente como uma atividade de representação. Falar em memória significa falar em imagens, ideias, conceitos, nomes e de experiências que sofreram inscrições de domínio linguístico. A este trabalho da memória deveria ser incluída uma face profundamente ligada às percepções corporais e às experiências de impacto afetivo que extrapolam o registro no qual as palavras se ordenam.

Também vimos que, para Nietzsche, no decorrer da árdua tarefa humana de dar significado às sensações e impressões da vida, a música não teria o papel de expressar sentimentos, mas sim de tocar neste registro em contínuo e perpétuo devir no qual não há conteúdos predeterminados, nem mesmo há conteúdos latentes ou inconscientes, mas sim apenas o sentir, de onde se origina um plano sem inscrições e com uma grande abertura para que o novo possa emergir.

Podemos considerar por meio dessa reflexões que a música é dotada de uma enorme força expressiva capaz de tocar não apenas neste plano das sensações, mas de comunicar algo que sequer ganhou significação conceitual. Esta experiência nascente da subjetividade se caracteriza pela indeterminação e pela vivência de sensações e de energias vitais profundas. Segundo Cavalcante, Nietzsche afirma, em escritos que datam de 1870, que o som é uma voz que seduz a favor da existência, e ao mesmo tempo uma voz de dor que soa quando a existência está em perigo (CAVALCANTE, 2005, p.05). Esta ideia é de extrema importância para o trabalho clínico com pacientes psicóticos ou em quadros limítrofes ou até mesmo nas neuroses traumáticas, quando eles se encontram tomados por intensidades que a palavra não consegue abarcar. A música chega aonde a palavra não alcança, podendo impulsionar a favor da existência, por exemplo, ou servir como meio de expressão de algo que não possui qualquer sentido.

Mostrar este registro da subjetividade é, para o nosso estudo, fundamental, porque no campo da psicanálise, embora Freud tenha enfatizado a possibilidade do eu viver na maturidade, estados diferenciados de relação e coexistência com o real, tornou-se corrente a concepção de que, com a aquisição da linguagem, outras formas de apreensão do real são abandonadas ou simplesmente recalcadas em função da prioridade dada a formas de pensar mais "elaboradas". A subjetividade passou a ser tomada pelo viés da linguagem, tornando-se impensável considerar qualquer processo que se dê fora da lógica linguística. Com Nietzsche há de se afirmar a importância dos processos de natureza não linguística envolvidos na apreciação musical e nos processos de criação quando conjugam-se as forças apolíneas e as forças dionisíacas.

Nietzsche foi um grande defensor do aspecto sensível da subjetividade, chegando a denunciar no seu texto *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, a frieza presente nos conceitos e nas palavras quando elas surgem como metáforas distantes da experiência original. O autor problematiza a construção de sentidos por meio de palavras, em especial quando elas são palavras frias, quando o elemento afetivo foi perdido no decorrer da

transposição da experiência em palavras. Para o autor, as palavras deveriam ser tomadas não apenas em seu conteúdo conceitual, mas principalmente no tom que ela traz.

"Consoantes e vogais, sem a sonoridade fundamental, sobretudo necessária, nada mais são do que posições dos órgãos linguísticos, tão logo quanto pensamos a palavra brotando da boca do homem, engendra-se antes de tudo, a raiz da palavra e o fundamento daquela simbólica gestual, o subsolo sonoro, o eco das sensações de prazer e desprazer." (2007, p. 172)

Para o autor, há um registro afetivo presente na comunicação humana que está para além da conceitualização verbal. O modo como se fala, assim como a musicalidade presente nas palavras e na sonoridade da voz, traduzem com mais clareza o que se quer comunicar do que o conteúdo próprio das palavras. Quando as palavras estão ligadas a este registro afetivo elas passam a restituir o seu poder expressivo, deixando de ser fria. A linguagem tonal é aquela por meio da qual se comunicam mãe e bebê, por exemplo. Por meio de gestos e pela musicalidade da fala, o bebê, que ainda não domina a linguagem verbal, consegue entender o que a mãe lhe diz. Este é um aspecto fundamental que deve ser considerado no trabalho clínico da musicoterapia.

Há na relação terapêutica uma série de formas de manifestações e de comunicação sensíveis que são estabelecidas pela atmosfera produzida por meio desta relação, seja pelo tom da voz, pela expressão do olhar, pela velocidade da fala, e assim por diante. Esta dimensão sensível da experiência nos permitirá complexificar as possibilidades de registro pela memória, nos levando a perguntar se mesmo esta experiência nascente de sentidos da criação, que pode implicar numa indeterminação dos domínios do eu, pode produzir formas de registros nestes mesmos domínios corporais e sensíveis.

Embora Nietzsche não tenha falado especificamente sobre a faculdade da memória, torna-se possível inferir que acessar o âmago da experiência humana por meio da música e produzir um estado indiferenciado de criação é considerar que a memória também traz consigo uma face criativa que ora negocia com as memórias do passado e da identidade e por ora extrapola as possíveis determinações já estabelecidas produzindo continuamente novos registros, mesmo quando eles ainda se encontram em estado nascente como pura vitalidade. Vejamos portanto se esta dimensão sensível despertada pela música já poderia ser considerada como uma espécie de memória.

4. Impressões e traços no trabalho da memória em Freud: contribuições para uma clínica da musicoterapia

Freud dedicou grande interesse pelo estudo sobre a memória, a ponto de afirmar no início do *Projeto para uma psicologia*⁴(1895) que toda teoria psicológica que se pretenda digna de consideração tem que fornecer uma explicação para a memória. Com esta convicção, Freud (1896, p.351) apresenta a definição de que o aparelho psíquico é, antes de tudo, um aparelho de memória, ou seja, é a memória que permite a construção de um eu organizado que se constitui social e historicamente, que se relaciona e se comunica. Para Freud, a memória não é entendida como uma propriedade deste aparato psíquico já formado, nem mesmo vê a memória como uma faculdade que surge depois do aparato já constituído. Na verdade, a memória é quem forma o próprio aparelho psíquico, ela é, portanto, sua pré-condição (GARCIA-ROZA, 1993, p. 45).

Para Freud, o psiquismo é um grande reservatório dinâmico de memórias que irão ali permanecer por toda a vida, conservados integralmente, embora não sejam necessariamente recordados (GARCIA-ROZA, 1993, p. 46). Este reservatório opera simultaneamente conservando as memórias do passado e recebendo novas memórias a todo momento. Afirmar, no entanto, que elas são conservadas integralmente não implica em dizer que as memórias do passado não podem ser modificadas. Freud é um grande defensor da mutabilidade, pois acredita que as memórias do passado sofrem contínuas reformulações após o recebimento de novas memórias, o que inclui também a possibilidade do esquecimento. A memória se constitui conforme constantes rearranjos por meio de processos contínuos e dinâmicos. É de Freud a afirmação de que a memória desdobra-se em vários tempos, não podendo ser estruturada de uma só vez (FREUD, 1896, p. 281). Trata-se do trabalho de constituição do aparelho psíquico, que em momento algum poderia ser considerado como pronto e acabado, pois persistem durante toda a vida as suas constantes reformulações com as novas memórias que nele incidem.

Para Freud, a memória está sempre aberta para novos registros, pois seu aparelho recebe "sucessivos registros que representam a realização psíquica de épocas sucessivas da vida" (FREUD, 1896, p.283). Estes novos registros podem agir sobre as memórias passadas, promovendo modificações e ressignificações. Embora as memórias do passado possam ser modificadas, isto não significa, no entanto, que as novas memórias

⁴ Texto publicado postumamente apenas em 1950.

substituam as memórias do passado, as destruindo: admite-se, portanto, a coexistência de diferentes memórias sobre um mesmo fato.

Para Freud, a memória tem simultaneamente um caráter de conservação e um dinamismo produtivo, que a permite ser reformulada e renovada continuamente. Tal concepção é de fundamental importância para o trabalho clínico que tem como precondição a aposta em novas possibilidades de vida e em novas formas de organização psíquicas. Para Daniel Stern (2007, p. 13), as mudanças ocorrem no âmbito da memória, no contexto clínico, nos pequenos acontecimentos compartilhados entre duas pessoas, conforme veremos no quinto capítulo.

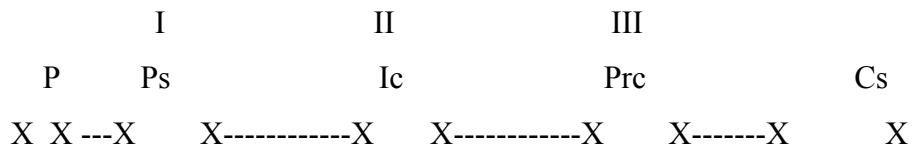
Voltando a teorização freudiana, os seus diversos modelos de aparelho psíquico propostos no decorrer de sua obra são também aparelhos de memória. Neste aparelho, o elemento perceptivo, como veremos, ainda não se constitui como um registro, mas dele podem decorrer registros após sofrer transcrições. Este processo toma o corpo como seu ponto de partida (FREUD, 1896, p. 281) e encontra na representação uma das suas possibilidades de transcrição e de significação. Trata-se de um aparelho de memória que não pode ser pensado sem a sua necessária articulação entre os domínios corporal e linguístico, embora haja alguns registros de domínio corporal que preservam a sua autonomia quanto ao esquematismo linguístico. Trata-se de uma modalidade de registro, a primeira ocorrida após a experiência perceptiva, que ainda não ganhou qualquer associação interpretativa pelo aparelho de linguagem. Esta espécie de memória ocupa um lugar de destaque em nossos estudos, pois será a partir dela que a relação na clínica poderá incluir uma dimensão sensível.

Esta discussão no campo da psicanálise é extremamente complexa, acompanhada de variadas interpretações divergentes entre si, o que pode ser explicado por não haver no próprio Freud uma definição conceitual muito clara desta espécie de memória. O caminho que iremos trilhar é uma construção compartilhada com psicanalistas atuais⁵ que encontraram fundamentos na teorização de Freud de 1915 à 1920, quando o autor reformula toda a sua teoria conhecida como segunda tópica.

Esta reformulação teórica freudiana propiciou uma ampliação de seu pensamento por incluir uma dimensão irrepresentável na experiência humana, que está alheia à significação linguística. No contexto da clínica, estas modificações teóricas promoveram uma valorização da experiência e da sensibilidade. Embora, em 1896, Freud já tivesse exposto a ideia de uma memória não linguística, na carta enviada ao seu amigo Flies, apenas

⁵ Marisa Maia, Jô Gondar, Daniel Kuppermann, Elianna Schueler, Garcia Roza.

posteriormente, com toda esta reformulação de seu pensamento, a memória não representável veio a ser fundamentada. Vejamos então o aparelho de memória apresentado por Freud em 1896, texto que veio a ser publicado postumamente em 1950. (FREUD, 1896. p. 282):



Para que um evento seja registrado pela memória, é necessário, primeiramente, uma experiência perceptiva. Trata-se do "P" da figura que representa os neurônios de onde se originam as percepções. Freud admite que os primeiros sinais assimilados por esse aparelho são as sensações, e nele estão incluídos todos os órgãos de percepção como o aparelho tátil, olfativo, visual, auditivo e gustativo. Nesta primeira etapa, não há qualquer registro pela memória, pois não houve, naquele momento, qualquer relação interpretativa ou associativa.

O elemento perceptivo poderá ser registrado como signo de percepção e sofrer seguidas transcrições que poderão levá-lo a algum elemento representacional que dê a ele significação, seja por meio de uma imagem, símbolo, ou de um conteúdo conceitual. O sentido das experiências são alcançados ao serem ligados a uma representação, mas esta não se constitui como a única via pela qual o sentido poderá advir. Vimos com Nietzsche o surgimento de um sentido sensível, decorrente da experiência estética de registro não representacional. Na obra de Freud, embora o sentido pela via da representação seja predominante, torna-se possível admitir, a partir das impressões, que são registros sensíveis da memória, a possibilidade de uma dimensão da subjetividade que não se resume à representação. Embora Freud apresente esta possibilidade, ele não a aprofunda tanto quanto Ferenczi, para quem a capacidade do terapeuta de *sentir com* seu paciente é uma experiência na qual sentidos são produzidos. O impacto inicial no sistema perceptivo irá gerar um aumento de excitação no aparelho psíquico que precisa ser dominado. Este funcionamento segue, segundo Freud, a leis econômicas. A economia está retirar a carga de energia que se encontra em excesso. A transcrição é um modo da experiência que afeta o sistema perceptivo ganhar algum sentido, e produzir a cada nova transcrição, uma diminuição da carga de excitação gerada na etapa anterior, permitindo a satisfação e o fluxo. Trata-se do princípio de prazer (FREUD, 1911), um dos princípios que regem o funcionamento do psiquismo. Seu objetivo sempre foi o de buscar o prazer e evitar o desprazer: sempre que há um aumento na

carga de excitação no psiquismo, ele é sentido como desprazer, o que gera um mecanismo de evitação ao desprazer. Este processo visa a manutenção do psiquismo, pois quando ele é acometido por uma carga excessiva de energia que não encontra satisfação, esta energia bloqueada e intransponível poderá gerar o adoecimento do aparelho psíquico.

Quando o elemento perceptivo ganha alguma significação representacional, pode-se considerar que ele alcançou a terceira e última das etapas. Trata-se do Prc (pré-consciência) da figura. Esta é a terceira transcrição, na qual ocorrem os processos de ligação a representações verbais que correspondem aos processos egóicos. Trata-se da própria atividade do pensamento, na qual os conteúdos estão passíveis de circular pelo registro da consciência.

Nem sempre, no entanto, o elemento perceptivo ganha a consciência com facilidade, pois ao ser interpretado pela memória como desprazer, este elemento pode ser rejeitado. Trata-se do traço, corresponde ao Ic (inconsciência). Ele representa esta segunda forma de transcrição e de registro, que corresponde às lembranças conceituais de ordem representacional e linguística, mas que não estão facilmente acessíveis ao sistema consciente. A memória do traço é, para Freud, a memória inconsciente recalçada, concebida como uma espécie de falha na tradução (1896).

Há que se considerar que o pensamento freudiano reservou especial atenção a uma concepção de aparelho psíquico que colocou por muito tempo a formação do traço mnêmico em evidência. Fazer traço é conter por meio de uma representação a energia livre que entra no aparelho psíquico. Isso significa que a energia passa a ser amarrada por meio de representações que permitirão a ligação com outras seguidas representações. A cada novo traço, novas cadeias de representações são formadas. A memória de um acontecimento, seja ele decorrente de uma cena vivida ou criada pelo trabalho do sonho, por exemplo, é inscrita não apenas por um traço, mas por uma cadeia representativa: "Uma trama que pode ser rearticulada a cada nova evocação, denotando, também, a complexidade da memória proposta por Freud". (Antonello e Gondar, 2012, p.128). A memória representativa é aquela que permite a atualização de informações passadas, possibilitando o acesso de inúmeras lembranças pela consciência. O campo representacional aponta para um dinamismo e uma mobilidade da memória, pois permite a alteração, transformação, deformação e até mesmo, o esquecimento de seus conteúdos.

O sistema de memórias representacionais foi aquele que ocupou grande parte da dedicação de Freud na sua teorização conhecida como primeira tópica e foi ela que colocou a memória do traço em lugar de destaque. Ao dar evidência à memória do traço, uma outra

forma de registro, admitida por Freud em 1896, deixou de ser considerada e de ser explorada em grande parte das discussões sobre a memória em psicanálise. Em 1900, o sistema mnêmico em Freud é definido por uma via teórica mais estreita, por considerar apenas os traços mnêmicos como constituidores do aparelho de memória. Freud privilegiará o processo de inscrição, seja por meio de excitações externas ou internas, como uma trama associativa de representações. (MAIA, 2001, p.117)

A memória do traço, ao ser considerada como única constituidora do aparelho psíquico, pode colocar a subjetividade por uma via um tanto quanto limitada, pois nos levaria a supor que o objetivo de qualquer processo perceptivo e excitatório é o de encontrar um traço, e que a construção de sentidos advém apenas da significação linguística. Tais consequências trariam à clínica um trabalho predominantemente de ordem interpretativa/representativa. Esta concepção da subjetividade que coloca a linguagem como única via nos processos de apreensão é, segundo a nossa leitura, mais um empreendimento purificador - moderno, que deveria ser complexificado admitindo simultaneamente tanto a memória do traço, quanto a memória que se furta ao esquematismo representacional, como Freud já introduziu na *Carta 52*.

Conforme o modelo esquemático, Freud admite, portanto, uma outra modalidade de registro anterior à transcrição do traço, que irá ganhar consistência conceitual apenas após a introdução do conceito de pulsão em sua segunda tópica (1920). Trata-se do primeiro registro mnêmico, das breves impressões das percepções, chamado por Freud como signo ou índice de percepção, situado justamente entre o traço de memória e o elemento perceptivo.

A impressão ou o signo de percepção são considerados por Freud como o momento primário da elaboração mnêmica. Eles se distinguem do estímulo perceptivo assim como também da representação. Anterior à inscrição e posterior à percepção, a impressão ocupa um lugar difícil de ser definido na primeira tópica freudiana (ROZA, 2008). Neste período teórico, Freud deixa lacunas em aberto quanto a definição desta forma primária de registro, pois se a impressão é uma marca e se ela não se constitui como representação, em que lugar essa marca se faz? Trata-se de uma inscrição no psiquismo? Ou trata-se de uma marca de ordem apenas corporal que não se inscreve no psíquico como traço? Impressão implica uma marca sensível, mas não inscrição.

Por não ser representação, a impressão freudiana não se insere na cadeia significante, não se liga a outras impressões, nem muito menos forma outras cadeias. Mas se

de fato, ela produz um registro por meio dessa impressão, onde se localizaria este registro, e como? A este respeito, Garcia Roza (2008, p. 55) afirma: “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”. A autora Marisa Maia (2001, p.119) corrobora com a argumentação de Garcia Roza no que diz respeito ao lugar onde as impressões se inscrevem: "São no corpo que elas se localizam. São marcas que modelam a gestualidade subjetiva, tomando o corpo um corpo expressivo."

Para que possamos pensar as impressões em sua positividade, e como uma forma de registro, conforme Freud assim as considerou, temos que pensá-las como marcas⁶ que por não serem de ordem representacional são regidas por outras regras, que não as linguísticas: "Estas são exteriores à linguagem e ao sentido, se este termo for entendido como significação." (MAIA, 2001, p.117)

Este corpo expressivo apontado pela autora é justamente aquele que se modela conforme as suas vivências e que a partir das marcas corporais conta um pouco da sua história, logo, a própria ideia de narrativa deveria incluir também a expressão vinda pela via do corpo: da dança, da expressão corporal, dos sons e música transmitidos pelo corpo, pelas marcas do corpo. Desde o olhar cabisbaixo de uma depressão, o envelhecimento precoce tão comum na dura realidade de uma psicose não tratada, no brilho do olhar do apaixonado e por aí em diante. O corpo mostra literalmente em sua pele um pouco da sua história e do seu estado de espírito.

Tomando como ponto de partida o signo perceptivo como uma possibilidade de registro pela memória, e como o primeiro registro do processo excitatório, apresentaremos dois caminhos de extrema importância pelos quais estes signos podem ser pensados, pela via do traumático ou pela via das impressões sensíveis. Tomando a via do traumático, encontramos o que Freud (1896) considera como "fueros" da cadeia representacional, já que são a própria irrupção do real: a presentificação da pulsão de morte⁷. Ainda na *carta 52*, Freud mostra que o que está em jogo neste tipo de experiência é a sobrevivência, trata-se da

⁶ *Impressões, signos de percepção, índice de percepção e marca* estão sendo tomados na construção deste texto como sinônimos, embora o texto de Freud trabalhe apenas com os termos *signo e índice de percepção*. O termo *impressão*, e *marca* surgem posteriormente em releituras de outros autores, como pode se ver nos textos de Garcia Roza e de Marisa Maia.

⁷ A pulsão de morte foi explorada por Freud segundo três possibilidades: (1) pelo prisma da “compulsão à repetição”, marca da irrepresentabilidade do evento traumático, (2) também expressão de uma busca pela ausência de tensão, pelo movimento de retorno ao inanimado, (princípio de nirvana) e (3) a partir de sua ação destrutiva (pulsão de destruição). (Avelar, 2011, p. 33)

dimensão traumática da subjetividade. As marcas psíquicas desta espécie, não são inscritas na cadeia de representações, impossibilitando assim, a simbolização e a ligação com outros traços mnêmicos. Não sendo representadas nem recalçadas, estas marcas permanecem no psiquismo como um "instante congelado". (ANTONELLO e GONDAR, 2012, p. 130).

Freud descobre que estes processos não se submetem ao princípio do prazer, e por não serem passíveis à qualquer forma de negociação com o psiquismo, esta memória congelada retorna conforme uma reação tardia ao trauma, com o objetivo de dominar retroativamente o fenômeno traumático (AVELAR, 2011). Dessa forma, a experiência do trauma retorna, não pela lógica do significante, na qual há uma cadeia de memórias associadas, mas sim pela lógica do sinal, quando um fragmento do evento próprio se presentifica. Alheio à toda intencionalidade e submetido a uma repetição compulsiva, o seu retorno não ocorre conforme a lógica do traço mnêmico, pois está fora do sistema linguístico, mas por meio da repetição literal do evento original. O afeto que invariavelmente emerge no evento traumático é a angústia, expressão de uma pura intensidade sem conteúdo.

Estamos diante de um cenário no qual o traumático é aquilo que afeta o corpo e o psíquico e repercute expressivamente nos domínios corporais, instaurando impressões que num primeiro momento são exteriores a qualquer sentido. A memória traumática é aquela na qual o afeto excede uma medida suportável e converte-se em um excesso: "Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua." (AISSMANN, A. 2011, p. 283). Não havendo inscrição por via do aparelho linguístico, o trauma transforma o corpo em área de gravação e, com isso, priva a experiência do processo linguístico e interpretativo. Tais experiências são passíveis de provocar efeitos subjetivos devastadores, ao modificar e intervir diretamente nos domínios do eu e de sua organização psíquica, rompem com noção de continuidade do tempo e com a possibilidade de assimilação pelo psiquismo. As psicoses são exemplo de um dos possíveis desdobramentos de uma experiência traumática, que neste caso, rompe com a integridade do eu, repartindo-o em pedaços e rompendo com a barreira que separa o eu da realidade externa.

Tive a oportunidade de acompanhar uma paciente, ainda na época de estágio, em uma instituição psiquiátrica que funcionava como hospital dia, que relatou uma experiência na qual, de tempos em tempos, ela sentia repentinamente um odor muito forte exalando do seu corpo, o que gerava nela um incômodo profundo. Ela relatava que o cheiro que sentia havia sido originado no dia em que ela foi violentamente estuprada por sete homens. Na época em que a acompanhei, este evento teria ocorrido há cerca de cinco anos

antes e permanecia retornando à memória dela. O retorno da situação original mostrava o limite conferido à palavra. Não havia tradução, simbolização, substituição, ligação ou qualquer outra forma de negociação com àquela experiência. A presença de alucinações olfativas mostrava que ela não apenas lembrava do evento, mas sentia em seu próprio corpo o que havia ocorrido. Ou seja, tratava-se de uma experiência na qual o psiquismo não pôde suportar, e por isso feriu-se, deformou-se, e ofereceu o próprio corpo para conter o que não podia ser contido por meio de inscrições mentais. Alheia à vontade dela, a experiência voltava a se apresentar. Assim como neste relato, acompanhei outros pacientes que trouxeram na clínica impasses de estatuto traumático, diante dos quais o aparelho psíquico é invadido por uma profusão de estímulos corporais contra os quais é incapaz de se defender.

Para Garcia Roza (2008), as impressões traumáticas provocam o psiquismo, e trazem uma exigência de trabalho à memória em busca da produção de algum sentido ou de ligação para o que está fragmentado. Este impacto pode ser pensado, segundo Garcia Roza como um evento que provoca necessariamente uma exigência de trabalho, uma exigência de produção de sentido.

A autora Marisa Maia traz uma consideração fundamental quanto aos possíveis destinos reservados às experiências traumáticas, que podem ter efeitos devastadores e desestruturantes para o psiquismo, mas poderiam também ter desdobramentos estruturantes:

"Em seus aspectos positivos, diríamos que a afetação traumática pode modificar nossa forma de ser e de estar no mundo. Na medida em que afeta as estruturas vigentes, desestabiliza os códigos linguísticos operantes, e pode provocar desdobramentos de sentidos e significações para o indivíduo ou para a coletividade. Já em seus aspectos negativos, o evento traumático pode trazer um efeito paralisante."(MAIA, 2002, pág. 16).

Para a autora, o resultado do efeito traumático dependerá das possibilidades subjetivas daquele que viveu o excesso traumático e também da sustentação conferida pela rede sociocultural da qual faz parte. Ou seja, em meios aos escombros, construir um novo cenário com as peças já destruídas, ou propiciar que novas peças sejam criadas, irá depender fundamentalmente da sustentação conferida por toda uma rede de recursos afetivos, sociais, culturais, econômicos, além das possibilidades subjetivas daquele que viveu a experiência traumática.

Retornando ao ponto no qual havíamos concebido dois caminhos aos signos de percepção, eles podem ter sido decorrentes de uma vivência traumática, como vimos até o momento, ou das impressões sensíveis. Ou seja, para além do destino traumático, os signos de percepção também podem ser pensados como sinais ou pegadas deixadas por experiências iniciais da subjetividade. O bebê, guiado por suas primeiras sensações, experimenta a

emergência da organização, virtualmente presente no seu eu, antes de qualquer forma de organização, ou seja, a dimensão do que poderá vir a ser já inscrita no seu eu, antes de qualquer forma de organização. É nesse momento que o devir subjetivo abre caminho para a primeira forma de organização, a corporal. (MAIA, 2001, p. 277). No estágio primário da estruturação subjetiva, corpo e afetos tornam-se instrumento precioso, através do qual o bebê se fará humano, pois são veículos suficientes em si mesmos, para a apreensão e a transmissão de sentidos.

Esta dimensão emergente na vida do bebê persiste na vida do adulto, já que não podemos concebê-lo como já formado e acabado subjetivamente. Ainda na maturidade, os traumas, sejam eles estruturantes ou desestruturantes, podem atingir a constituição do eu, levando-o à desintegração. Nestes estados em especial, predomina a apreensão pelos órgãos dos sentidos e pela via da sensibilidade, e são eles que servirão de guias produtores de sentidos, a partir dos quais poderão se dar reformulações da memória e novas formas de integração psíquica. Trata-se da dimensão não-linguística da subjetividade, amplamente presente na vida do bebê, mas também na vida do adulto.

Um belo exemplo de como estas impressões sensíveis ficam marcadas no aparelho psíquico, está na *Madeleine* de Proust (1999, p.49). O autor atribuiu ao paladar e ao olfato a função de convocar o passado. Foram as madeleines, aqueles bolinhos em formato de concha e uma xícara de chá, que ativaram a sua memória e o levaram a reviver, já na vida adulta, um tempo distante e há muito tempo esquecido de sua infância.

"De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. (...) Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir mediocre, contingente, mortal."

Esta experiência de prazer instaurada por via da sensibilidade ativou uma série de memórias que o preencheram de sensações, levando-o a um outro estado de espírito, que o fizeram compreender a vida por um outro ponto de vista. O encontro com aquele gosto e cheiro despertou memórias fazendo-o sentir uma série de sensações jamais imaginadas, que não apenas o remeteu a um tempo da infância, mas presentificaram no momento atual um frescor ligado à vida. Assim como Proust, a experiência estética musical em Nietzsche também poderá ser pensada como uma modalidade de registro através das impressões sensíveis. Veremos que a música modifica o nosso estado de alma e movimenta energias vitais profundas, sendo capaz de produzir um encontro com memórias sensoriais que são

vivamente identificadas, mas pouco fáceis de serem traduzidas, já que se trata de uma forma de registro não capturável pela linguagem.

Foi neste sentido que Daniel Stern (2004) asseverou a existência de um limite conferido à palavra até mesmo no contexto da clínica, o que o levou a acentuar a importância da experiência vivida, e a colocar a circulação de palavras como possível, mas não como a grande meta pela qual toda experiência deve alcançar. Para o autor, a experiência perde em verdade vivida na medida em que é colocada em palavras.

Admitir pela experiência estética em Nietzsche e pelos signos de percepção em Freud, um registro de memória inicial, que muito primariamente deixa profundas marcas sensoriais, nos leva a considerar que esta experiência inclui a criação de novos sentidos. Por meio da sensibilidade, o ponto de vista que se tomava para enxergar a vida torna-se outro. Algo faz sentido. Algo torna-se sentido por via da sensibilidade. São mutações da subjetividade e nuances da vida que são vividas amplamente por meio de uma dimensão não linguística da experiência humana. O sentido pode advir, portanto, da criação de novos significados, da criação de narrativas, mas também pela via da sensibilidade e das marcas irrepresentáveis.

Considerando a riqueza expressiva e sensível da música, caminhamos para a última parte do nosso trabalho com uma reflexão sobre como a música pode implicar na constituição deste campo relacional. Assim como a música pode remeter a uma espécie de memória corporal, a uma memória das sensações, a transferência também inclui nela uma dimensão corporal que pode ser despertada pela presença do terapeuta, por algo que se dá na relação entre ambos. Neste sentido, o conceito psicanalítico de transferência será de grande importância para a nossa pesquisa pois foi através dele que Freud trouxe o fenômeno relacional como o plano decisivo em que ocorrem os acontecimentos que norteiam o trabalho analítico. Assim como a participação do belo trabalho do psicólogo americano Daniel Stern, para quem os pequenos acontecimentos vividos e compartilhados entre duas pessoas na psicoterapia são peças-chaves para grandes mudanças subjetivas acontecerem. Torna-se fundamental considerar que na medida em que colocamos a relação em um plano de experimentação e de mudanças subjetivas, nos aproximamos também do trabalho de Ferenczi, que deu ainda maior visibilidade ao plano dos afetos, promovendo a dissolução dos termos do par transferencial em benefício da relação que se dá entre eles. (Barbosa, 2013, p. 181)

5. A transferência psicanalítica no campo da musicoterapia

Historicamente sempre houve diálogos, embora isolados, entre a musicoterapia e a psicanálise. A ligação entre estes campos disciplinares se dava mais frequentemente por divergências e tensões do que por complementaridade ou semelhança. Residia na expressão através da fala pela psicanálise, e na expressão através da música pela musicoterapia o maior ponto de divergência entre as duas. E foi exatamente esta a leitura da musicoterapeuta Bianca Bruno Bárbara (2005, p. 73):

"Tomando como ponto de partida a mais simples das apreensões sobre musicoterapia e psicanálise - aquela que dá à música o lugar de centro das ações da primeira e reconhece a palavra como foco da segunda, já é possível imaginar que a articulação entre os campos venha acompanhada de uma certa estranheza. É preciso esclarecer que tal estranheza toma tanto os musicoterapeutas quanto os psicanalistas, sendo necessário àqueles que propõem tal articulação, um certo exercício reflexivo, teórico e clínico para a sustentação do rigor que cada qual exige, assim como para a delimitação das especificidades de um trabalho que surge de tal encontro."

Como a musicoterapia poderia estabelecer um diálogo com uma psicanálise que, aparentemente, sustenta toda a sua argumentação clínica no trabalho com a linguagem verbal? Veremos, por meio do trabalho de alguns psicanalistas, como o próprio Freud, e também com Ferenczi, que a importância dada à relação transferencial não se reduz apenas à escuta do paciente, mas envolve a participação de ambos - paciente e analista - em processos afetivos e criativos. Tais processos não estão restritos a um trabalho de escuta pautada na linguagem falada apenas, mas na relação, o que compreende um campo de afetação e de construção de sentidos que não se restringem à significação linguística. Daniel Kupermann, Ivanise Fontes, Jô Gondar, Marisa Maia, Eliana Schueler Reis, dentre outros autores, contribuíram para o surgimento de uma leitura psicanalítica que passou a ser conhecida como *clínica do sensível*, na qual a produção de novos sentidos e o fenômeno da criação é resultado do encontro entre o terapeuta e o seu paciente. O terapeuta não estaria então do lado de fora, apenas facilitando e observando o movimento do seu paciente, mas sim participando ativamente destes processos.

Há na psicanálise uma tradição que buscou sua legitimação por via do trabalho com a linguagem, principalmente a partir dos estudos de Jaques Lacan, que encontrou no estruturalismo de Saussure uma de suas bases, enquanto a musicoterapia vem buscando legitimar a sua profissão por via da música e do sonoro. Sem dúvida, é possível identificar em Lacan uma maior dedicação ao âmbito linguístico que permeia a clínica psicanalítica. Por outro lado, existem na musicoterapia algumas linhas que tratam a experiência clínica

exclusivamente pelo sonoro e pelo musical. A música é tomada fortemente como ponto de sustentação da identidade do exercício profissional da musicoterapia. Tal posicionamento desenvolveu-se principalmente sob a influência do pensamento de Rolando Benenzon (1988), musicoterapeuta argentino que ainda nos dias de hoje transmite, em seus cursos, uma prática na qual o musicoterapeuta deveria evitar a fala ao máximo, restringindo sua comunicação à música. Segundo a leitura de Bianca Bruno (2005, pág. 22) este foi o "imperativo da presença do musical." O exemplo expressa claramente o desejo de purificação na prática da musicoterapia, que deveria estar restrita apenas à comunicação por via da música. Para que tal objetivo fosse atingido, o da comunicação exclusiva pela música, exigia-se do paciente um treinamento para adaptá-lo àquela metodologia proposta, já que grande parte das pessoas que buscam tratamento pela musicoterapia não possuem necessariamente domínio musical.

Apostamos na transversalização e na flexibilização das práticas especializadas o que nos levaria a conceber, por exemplo, a possibilidade de um psicanalista aceitar que o seu paciente músico lhe apresente uma de suas composições, assim como a de um musicoterapeuta ouvir o seu paciente lhe contar histórias ou desenhar imagens no papel, embora busque privilegiar a música, oferecendo ativamente a ele esta possibilidade.

As relações estabelecidas entre musicoterapia e psicanálise carregam consigo sempre alguma dose de tensão. Embora o campo da musicoterapia seja fundamentalmente interdisciplinar, sendo colocado ao musicoterapeuta a possibilidade de articular diferentes referenciais teóricos, "na tradição brasileira de musicoterapia o referencial psicanalítico não é hegemônico" (BRUNO, 2005, p. 73). Há poucos musicoterapeutas que trabalharam com esta articulação, dentre eles, Bianca Bruno (2005) e Jacila Silva (2004) promoveram, no âmbito acadêmico, discussões um pouco mais aprofundadas entre musicoterapia e psicanálise, articulação que apareciam apenas de forma ligeira em monografias, relatos de caso, e artigos.

Em 1994, Mary Priestley propôs um método chamado *Analytical Music Therapy*, que integrava conhecimentos psicanalíticos e musicais com o objetivo de utilizar a música como: "uma ferramenta criativa com a qual se explora a vida interna do cliente, de tal forma a fornecer o caminho para o crescimento e maior autoconhecimento." (PRIESTLEY, 1994, p. 3). Este método teria como objetivo acessar o material inconsciente e externalizar em formas que pudessem ser analisadas e compreendidas.

Encontramos no texto de Lia Rejane Barcellos (2009) semelhante compreensão acerca da relação terapêutica. "A narrativa do paciente, na musicoterapia, estaria ancorada na sua história de vida, clínica e sonoro/musical, e seria contada/cantada/encenada/tocada para

alguém, para expressar seu mundo interno e tendo o musicoterapeuta na escuta, dando-lhe suporte." (BARCELLOS, 2009, p. 28).

A grande meta delineada no percurso terapêutico, segundo os textos acima citados, consiste em alcançar o material subjetivo interno, subentendendo-se com isso que existem conteúdos definidos e localizados em uma interioridade que precisam ser revelados, desvelados. A subjetividade é concebida, conseqüentemente, enquanto interioridade, sendo formada por um conjunto de representações já estabelecidas e definidas, cabendo ao musicoterapeuta apenas o trabalho de acessar tais memórias já constituídas, e que se encontram inacessíveis à consciência.

Levantamos como hipótese que tal compreensão é decorrente da influência do pensamento psicanalítico referido ao estudo sobre as memórias recalçadas. As expressões *conteúdos internos*, ou *material inconsciente*, poderiam ser atribuídas especificamente ao trabalho com o material recalçado que, de fato, constituem as memórias que já foram representadas pelo aparelho psíquico e expulsas da atividade consciente. A respeito desta dimensão recalçada do inconsciente, seria possível afirmar, sim, que a música poderia tocar a dimensão afetiva da experiência subjetiva, promovendo uma recuperação destes conteúdos e possibilitando que o material recalçado possa transitar no sistema pré-cosciente. No entanto, vimos que a memória é mais ampla do que apenas a memória recalçada, pois inclui outras modalidades de apreensão, como as impressões sensíveis, que não são de âmbito representacional. Nas articulações entre musicoterapia e psicanálise encontramos outra proposta:

"Na sonata, todos os temas aparecem no estado do início. A partir daí, tudo o que ocorre é uma forma de variação, desenvolvimento ou repetição daqueles temas. Podemos pensar que a vida interpessoal e todas as relações subseqüentes são um desenvolvimento ou uma recapitulação daqueles temas." (BRUSCIA, 1998, p. 17, *tradução nossa*).

Depreende-se, segundo o autor, que a subjetividade se constrói segundo as primeiras experiências de vida, enquanto as experiências seguintes são apenas variações e novas combinações daquelas marcas iniciais. Frente a esta interpretação proveniente da psicanálise, levantamos uma segunda hipótese, a respeito do motivo pelo qual os musicoterapeutas em sua maioria não escolhem a psicanálise como um campo de aprofundamento teórico. Evidencia-se, na citação acima, uma interpretação redutora da psicanálise devido a uma má compreensão de seus conhecimentos. A ideia de que todos os temas que surgem no decorrer da vida são necessariamente variações do que se passou no início, ou na infância, será colocada como uma questão em nossa pesquisa, pois ela não se sustenta no pensamento de Freud. Este exemplo traduz o quão poucos estudos existem sobre

musicoterapia e psicanálise, e traz possibilidades de desenvolvimento de novos estudos nesta área a fim de ampliar e enriquecer o instrumental teórico da musicoterapia.

Não há como ser sustentado, pela psicanálise, a ideia de que a subjetividade estrutura-se de uma só vez no período da infância. A subjetividade é resultado de um movimento constante de estruturação, que inclui tanto as memórias e marcas do passado quanto as novas memórias, que ainda estão em vias de ser constituídas, em um processo contínuo. O trabalho de recuperação das memórias do passado, no âmbito da clínica, torna-se fundamental não apenas para a construção de sentidos, na medida em que se conhece os vetores que produziram a subjetividade atual, mas porque recordar e reviver aquelas memórias implica a dimensão criadora da memória. Isto significa que o tema da sonata, mesmo após tantas repetições, poderá resultar não apenas em variações sobre a mesma estrutura, mas na modificação da própria estrutura da sonata. Foi esta definição que encontramos em Freud, conforme vimos no capítulo anterior, na qual a memória não pode ser estruturada de uma só vez, e sim continuamente no decorrer do tempo.

As discussões desenvolvidas até este momento da pesquisa, dentre as quais destacamos a importância de se tomar a memória em sua natureza complexa, servirão como campo de problematização para as discussões sobre um conceito central para o nosso estudo e muito caro para o âmbito da clínica: a transferência. Veremos que a relação transferencial implica um campo relacional no qual muitos afetos são intensificados, e uma série de memórias e experiências se apresentam tanto pela via da recordação como pelo corpo, pelas impressões sensíveis, possibilitando a produção da subjetividade e de novas memórias. Propomos neste estudo que haveria pontos de convergência entre a musicoterapia e a psicanálise a respeito dos estudos sobre transferência porque ambos encontram no campo relacional o fundamento primário do seu trabalho, e também porque ambos estão sujeitos a forças e afetos intensos como fruto deste encontro. Por outro lado, torna-se necessário estabelecer a partir desta proximidade, a singularidade inerente à musicoterapia quanto ao pelo qual, a transferência nela se estabelece, tendo em vista as formas de comunicação e de expressão pela via da música.

A construção que estamos propondo da ligação entre a musicoterapia e a psicanálise é feita principalmente sob a perspectiva do fator relacional, implicados em ambos trabalhos clínicos. Embora cada um destes campos tenha algumas especificidades que lhes dão contorno próprio, como a utilização mais predominante da fala na psicanálise, ou a da utilização de atividades musicais pelo musicoterapeuta, ambos estão implicados no que se

passa em termos relacionais na condução de um caso, o que inclui, segundo a perspectiva que estamos construindo, a sensibilidade e a afetividade na experiência vivida entre paciente e terapeuta.

Nossa ideia é a de que assim como a música pode nos remeter a um campo pré-linguístico da memória, constituído apenas por intensidades afetivas e por impressões sensíveis como vimos com o Nietzsche, o fenômeno da transferência também é responsável por despertar, através do corpo, via sensorialidade, fragmentos de memórias da história de vida do indivíduo que ficaram impressas, não como memória representada, mas como pura impressão (FONTES, 2002). Trata-se da dimensão corporal da transferência, que recupera e traz à tona, via relação transferencial, elementos sensíveis de uma história que permaneceu impressa no corpo, inacessível pela linguagem. Partiremos, inicialmente, com conceitos trabalhados no campo da psicanálise, que servirão de instrumentos para pensar a sensibilidade presente na transferência como uma dimensão intrínseca ao trabalho clínico, tanto pela via analítica quanto pela via da musicoterapia. A partir disso, vamos pensar a singularidade que a presença da música implica na relação transferencial. Ou seja, o que a música pode produzir como diferença ao ser incluída no campo relacional terapêutico? Quais as repercussões e implicações de um trabalho clínico que inclui, pela via da música, formas de comunicação e de mobilização afetiva?

5.1 A transferência freudiana

Desde já esclarecemos ao leitor a importância nesta pesquisa de uma discussão, sobre a noção de transferência, pois foi em torno deste termo que Freud deu início as suas reflexões sobre o que se passa na relação entre analista e paciente. Isso inclui o manejo por parte do analista, as expectativas por parte do paciente e a direção proposta por Freud acerca dos impasses por ele vivido em seu consultório. A noção de transferência passa, na obra de Freud, de um termo passageiro nas discussões sobre o manejo das pacientes histéricas para um conceito fundamental para a teoria da psicanálise. Devemos ressaltar a importância histórica da formulação deste conceito, pois foi através dele que os fenômenos da influência e sugestão constitutivos de qualquer relação terapêutica puderam ser teorizados e discriminados da transferência (REIS, 2004), possibilitando o manejo de forças poderosas implicadas nesta relação. Como veremos, Freud se depara com a difícil tarefa de se permitir ser afetado pelas energias mobilizadas nesta relação sem se deixar capturar indefinidamente.

A noção de transferência remete em Freud, nos *Estudos sobre a histeria* (1895), ao deslocamento de ideias e de afetos provenientes de experiências ligadas ao passado para a figura do analista. Eram desconhecidas, estranhas, portanto, ao paciente que as percebia como se tivessem surgido pela primeira vez, sem se recordar de sua origem anterior.

Freud nomeia este deslocamento como falsa ligação, pois o modo como o paciente ligava-se à figura do analista era apenas uma repetição daquilo que originalmente foi produzido no passado. Freud traz um exemplo já nas últimas considerações teóricas do seu livro de 1895. Uma de suas pacientes apresentava, na origem do sintoma histérico, o desejo que sentiu ao final da conversa com um rapaz, de que ele tomasse a iniciativa de beijá-la. No final de uma sessão, surgiu um desejo semelhante em relação a Freud. Na sessão seguinte, ela se encontrava incapaz de seguir com as associações. Assegura Freud que, depois de removido o obstáculo, a próxima lembrança que aparece é justamente aquela ligada a seu desejo de ser beijada por aquele rapaz. O obstáculo era, portanto, essa ligação à pessoa de Freud, que ele chama de falsa porque originalmente se dirigia a outra pessoa. A falsidade aparece como uma espécie de desqualificação da relação atual e como pressuposição de uma origem ligada ao passado (COUTINHO, 2007).

A transferência está sendo refletida, neste momento teórico, a partir dos impasses produzidos pelo mecanismo de recalque, acionado toda vez que uma determinada representação causa desprazer ao eu. Segundo Freud, "(...) sua essência consiste apenas na ação de repelir algo para fora do consciente e mantê-lo afastado deste." (Freud, 1915, p. 178). Sempre que a atividade desejante inconsciente ameaçar a conservação do eu, o mecanismo de recalque pode ocorrer. A representação acaba por cair no esquecimento ao ser expulsa para o sistema inconsciente, e o afeto que a ela correspondia torna-se livre e, sem a sua correspondente representação, liga-se provisoriamente à figura do médico.

Toda vez que Freud é envolvido de forma semelhante na relação com os seus pacientes, presume haver uma transferência por falsa ligação. Assim, a direção de trabalho deve ser a de perceber e enfrentar as resistências. A situação característica da época, que se tornou paradigmática, é a do apaixonamento de uma analisanda por seu analista (Kuppermann, 2008). Não por acaso, Freud postula que essa situação crítica demanda um manejo específico, não devendo a demanda de amor ser atendida nem, muito menos ser radicalmente recusada. Freud adverte que as intensidades afetivas são arriscadas: "Nosso controle sobre nós mesmos não é tão completo que não possamos subitamente, um dia, ir mais além do que havíamos pretendido." (Freud, 1915, p. 214). Devido a este risco, o

psicanalista precisaria invariavelmente se proteger das intensidades afetivas suscitadas pela transferência, mantendo a neutralidade e a abstinência.

Embora Freud se preocupasse em propagar em sua teoria a necessidade de ser reservado no trato de pacientes histéricas, o trabalho de manejo da transferência não ficou estritamente reduzido aos seus aspectos negativos e ao que deve ser evitado. Em 1905, no texto *Fragmentos da análise de um caso de histeria*, a discussão da transferência frente ao manejo do caso Dora levou Freud a se reposicionar quanto ao lugar do analista no âmbito da experiência analítica. A transferência passa a não ser mais definida apenas como resistência, tornando-se um poderoso aliado quando pode ser detectada e explicada ao paciente. A transferência passa a ser, a partir deste texto, uma via de acesso privilegiada ao material inconsciente (BIRMAN, 1991).

De qualquer modo, o trabalho de análise para Freud tendia, na maior parte das vezes, a ser um trabalho penoso, já que o paciente, ao se tornar insatisfeito e exausto em meio às suas repetições sintomáticas, rapidamente incluía a figura do analista em suas séries psíquicas. O analista tornava-se alvo da repetição dos modos antigos de ser e de estar com o outro. A dissolução do sintoma produzido no passado poderia ser alcançada apenas como resultado de muito trabalho, capaz de fazer o conteúdo recalçado vir à tona e ganhar nova significação, desfazendo as falsas ligações. Estes movimentos de repetição são o que fazem da transferência a mais intensa resistência ao tratamento; mas pela mesma razão, por trazer em ato para o tempo presente aquilo que permaneceu fixado, a transferência torna-se o principal instrumento para a mudança. A relação analítica, conforme assevera Reis (2004, p. 111), permite criar uma experiência a um só tempo semelhante e diferente da experiência traumática infantil. É essa ambiguidade que faz do campo transferencial um campo de forças privilegiado no qual podem emergir formatos subjetivos diferentes daqueles traçados como estratégia de existência em tempos antigos.

Em 1910, em *Psicanálise Silvestre*, Freud passa a incluir no trato do paciente, uma dimensão sensível no trato do paciente, que não pode ser ensinada por meio de uma técnica, mas que depende da percepção sensível do analista. Freud assinala que uma interpretação feita antes do estabelecimento de uma forte transferência tende a aumentar a resistência do analisando, e enfatiza que o processo de acesso ao inconsciente não é um processo meramente intelectual. Informar o paciente sobre seu inconsciente antes do estabelecimento de uma ligação entre ambos, pode resultar portanto, numa intensificação dos sintomas e num crescimento da resistência. Freud afirma que o paciente "deve ter formado

uma ligação suficiente com o médico para que seu relacionamento emocional com este torne uma nova fuga impossível." (FREUD, 1910, p. 237).

Nesta passagem pode-se depreender uma maior consideração pelo aspecto vivencial da transferência, que não se restringe apenas ao trabalho interpretativo, residindo na relação atual a sustentação da impossibilidade de uma nova fuga. Freud transmite neste texto que é necessário *tato* para evitar uma interpretação selvagem, pois o *tato* serviria como um guia sensível capaz de conduzir o analista em seu contato com o paciente. Embora Freud tenha mencionado o *tato* em seus textos, Ferenczi deve ser destacado por ter desenvolvido este conceito e o tornado um importante instrumento de trabalho clínico, como veremos mais adiante.

Em 1913, Freud novamente traz a noção de *tato*, ressaltando a importância da empatia do analista:

"Permanece sendo o primeiro objetivo do tratamento ligar o paciente a ele e à pessoa do médico. Para assegurar isto, nada precisa ser feito, exceto conceder-lhe tempo. Se se demonstra um interesse sério nele, se cuidadosamente dissipam as resistências que vêm a tona no início e se evita cometer certos equívocos, o paciente por si próprio fará essa ligação e vinculará o médico a uma das imagens das pessoas por quem estava acostumado a ser tratado com afeição." (FREUD, 1913, p.154).

Freud reconhece que a habilidade do analista de empatizar com o paciente é uma condição fundamental para o processo analítico, assim como traz uma abertura para a importância do analista se colocar na posição do paciente, compreendendo-o a partir daquele ponto de vista. A transferência foi ganhando força como um meio de acesso ao inconsciente, deixando de ser vista apenas como resistência e como um obstáculo; em especial se ela se dava de forma positiva, quando o analista ocupava um lugar de boa afeição.

Algumas mudanças conceituais importantes começam a ser colocadas neste texto de 1914, quando Freud circunscreve o mecanismo de compulsão à repetição. Sempre que a memória recalcada não estiver acessível pela rememoração, ela será apresentada no momento presente pela via da atuação (*acting-out*). Quanto maior a resistência e quanto menos acessível uma determinada memória recalcada, mais intensa será a atuação. Freud explicita o que o paciente repete, já que ele não consegue se lembrar: "(...) repete tudo o que já avançou a partir das fontes do recalcado para a sua personalidade manifesta - suas inibições, seus traços patológicos de caráter." (FREUD, 1914, p. 167). Ao invés da rememoração, os conteúdos recalcados eram dirigidos ao analista e a ele transferidos. Freud apresenta como exemplo o fato do paciente transferir o comportamento crítico e desafiador originado na relação com o seu pai para a figura do analista, sem reconhecer que aquele afeto

experimentado na relação com ele era uma reedição do afeto de relações de tempos passados. “O paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo.” (FREUD, 1914, p. 165).

Acompanho um rapaz que sofreu tantos abandonos desde o início de sua vida, que o modo como ele se coloca transferencialmente pressupõe o rompimento de nossa relação a qualquer momento. Há de se supor que ele aprendeu a se defender das perdas em sua vida tornando-se arrogante e irônico, caindo facilmente numa reação agressiva em que tenta provar sua autoridade e força. Desse modo, a sua fragilidade e vulnerabilidade são negadas aos outros e a ele próprio. Supomos que tal reação seja resultado de um mecanismo defensivo construído como uma estratégia de sobrevivência da qual não lhe foi possível abrir mão em tempos passados. Tal agressividade e hostilidade apresentam-se repetidamente nas suas relações atuais, mesmo que elas não apresentem motivos para esta reação eclodir.

O fenômeno da compulsão à repetição complexifica o manejo da transferência, pois sempre que não houver a possibilidade da memória vir à tona, ela vai se apresentar em forma de cena, tomando o analista como mais um dentro da série psíquica amorosa. Freud começa a se deparar, em 1915, com o fato de que nem sempre haveria de se supor uma experiência anterior, já representada e concebida posteriormente pelo recalque ao sistema inconsciente; algumas vezes a repetição aparecia sem o respaldo de uma fantasia ou de algum conteúdo inconsciente específico. Tratava-se de uma repetição vazia de conteúdo, que mantinha o estado neurótico, e que não obedecia ao princípio de prazer⁸.

O estudo sobre o fenômeno da compulsão à repetição foi o que levou Freud a uma virada conceitual conhecida como segunda tópica. Neste período, a questão deixou de ser a impossibilidade de rememorar, já que haviam experiências que não chegaram nem a ser inscritas no aparelho psíquico como representação. Nesta teorização, já encontramos em Freud a consideração por algo da ordem da irrepresentabilidade (Avelar, 2011), que poderia fornecer maior respaldo para o manejo das neuroses traumáticas, das psicoses e dos transtornos limítrofes.

Estas repetições puramente afetivas, que não conduziam a qualquer conteúdo a ser interpretado, elaborado e lembrado, colocavam um limite à tarefa interpretativa de busca de sentido oculto, já que havia experiências que não tinham adquirido sentido anteriormente. A ideia de uma lembrança consciente apenas sob a forma de ação, já denotaria uma mudança

⁸ Ver: "Além do princípio de prazer", Freud, 1920.

de estatuto do psiquismo e um limite da palavra na experiência psicanalítica. Nesta nova concepção, o recalque tornou-se apenas uma derivação da atividade pulsional, deixando de ser o paradigma do funcionamento do psiquismo (AVELAR, 2011).

A compulsão à repetição apresentada na transferência indica, portanto, o impossível de representar, apontando para um trabalho baseado no vínculo transferencial com memórias que estariam para além do mecanismo da representação. De acordo com esta segunda perspectiva conceitual, de maior atenção aos fenômenos não verbais, encontramos fundamentos para uma clínica que está voltada para o que se repete, incluindo a possibilidade do surgimento do novo pela via da criação.

Nesta nova acepção freudiana, a produção do sentidos e o fenômeno da criação é resultado do encontro entre o terapeuta e seu paciente. O analista não estaria então do lado de fora, apenas facilitando e observando o movimento do seu paciente, mas estaria, incluído nesta relação, participando ativamente das construções em análise. Nesta perspectiva, ambos estão implicados na criação, que surge como resultado da relação vivida entre ambos.

Observamos no decorrer deste capítulo que o conceito de transferência sofre algumas variações na obra de Freud para adquirir em especial após os anos de 1920, uma maior complexidade e abrangência. Freud passa a admitir que a representação não é a única forma de expressão no aparelho psíquico, o que nos permite supor que também no campo transferencial há uma dimensão representacional e uma dimensão sensível de estatuto corporal e não representacional.

Freud foi um dos primeiros autores a afirmar que o psiquismo não apenas surge do corpo, mas está indissociavelmente ligado a ele em todas as suas operações. Logo, não há como considerar a psiquê e a racionalidade apartadas do corpo. Em 1923, *“O ego e o id”* reservava um lugar de destaque para o corpo na constituição do psiquismo ao postular a existência de um ego corporal anterior a tudo. *“O ego é antes de tudo um ego corporal.”* (FREUD, 1923, p. 238). Para o autor, o ego é a projeção mental da superfície do corpo.

Mesmo as faculdades mentais de pensamento e de linguagem são resultado da constante negociação com o que pulsa nos domínios corporais. Segundo Solange Fuchs (2011), a sensorialidade está na base da atividade do pensar. Nesta mesma linha argumentativa, Ivanise Fontes afirma que as raízes do pensamento são as sensações. Para Freud, as possibilidades e multiplicidades do humano são resultados de operações complexas entre corpo e psiquismo, que em hipótese alguma poderiam ser concebidos como entidades estanques.

Não por acaso Freud inclui no manejo da transferência a importância do tato clínico, formulando que a subjetividade inclui uma dimensão sensível e irrepresentável. Não encontramos, no entanto, em seus textos, a proposta de que a sensibilidade pode servir como ferramenta e guia na condução do campo transferencial, como veremos com Ferenczi. Barbosa (2013) desenvolve o argumento de que, para Ferenczi, o afeto pode assumir o papel de guia do tratamento, mesmo que temporariamente, sem qualquer subordinação ao trabalho de significação de ordem representacional. Esta argumentação será muito importante devido à aposta de que o trabalho de produção do sentido pode se dar pela via da representação, mas também pela via das impressões sensíveis.

Nesta pesquisa, o sentido está sendo abordado tanto pela via da representação, quanto pela via sensível, já que devemos considerar os múltiplos recursos utilizados nos processos de apreensão da vida, sem deixar aqueles de ordem corporal, como vimos com os cheiros e gostos da madeleine de Proust, e com a experiência estética musical em Nietzsche. Afinal, o corpo também é fonte dos sentidos (Maia, 2001, p. 263) de natureza não representacional, que resistem à linguagem.

Embora Freud tenha introduzido um campo pulsional no qual o não linguístico passa a ser contemplado, e que tenha admitido a possibilidade do registro pela memória de impressões que estão para além da linguagem, ainda não se pode afirmar que esta dimensão sensível poderá servir como guia na condução do trabalho analítico. Apenas com Ferenczi a sensibilidade passa a ser realmente explorada e introduzida no campo analítico como um poderoso instrumento através do qual o sentido poderá ser criado.

5.2 Ferenczi; Stern e a sensibilidade

Sándor Ferenczi, psicanalista contemporâneo a Freud, vem sendo muito valorizado no pensamento atual contemporâneo (BIRMAN, 2014, p.14) por estender com as suas formulações as fronteiras conceituais do campo psicanalítico. Uma das marcas do autor foi a sua grande experiência com casos de psicoses, neuroses traumáticas e de difícil manejo, que em sua grande maioria não respondiam ao tratamento nos moldes da análise clássica. Essa experiência clínica diferenciada o levou a proposições que subverteram o que a comunidade psicanalítica de sua época pensava. Diante destes pacientes, Ferenczi viu a necessidade de estar menos blindado às forças afetivas que circulavam no campo transferencial, percebendo

que a sensibilidade deveria funcionar em alguns momentos como guia⁹ para o caminho pelo qual o tratamento deveria seguir.

Devido à valorização da dimensão sensível da subjetividade, a própria noção de transferência adquire uma significação diferente da proposta por Freud. Ferenczi afirma, em 1909, mantendo esta linha de pensamento até o final da sua obra (PINHEIRO, p. 113, 1995), que a transferência é uma espécie de introjeção. Ou seja, transferir e introjetar são processos análogos que se constituem como uma espécie de absorção do mundo externo na esfera do eu, por meio de um processo de metabolização psíquica (FERENCZI, 1913). A introjeção é o processo básico de constituição de subjetividade que ocorre na medida em que o psiquismo passa a ser povoado de experiências com sentido. É um modo de simbolização decorrente das relações entre o corpo e o mundo, sendo a linguagem uma dessas possibilidades simbólicas. Para Ferenczi, a produção e sentido poderá advir, tanto das representações que povoam o psiquismo, quanto da sensibilidade, já que o corpo está profundamente implicado neste processo. Na introjeção, o que se traz para a esfera psíquica são as experiências de prazer e desprazer causadas no encontro com os objetos, o que inclui também a experiência do objeto, e não apenas a representação que o define. O objeto em si mesmo, seria apenas o suporte de toda a atmosfera que o permeia (PINHEIRO, p.46, 1995). Para Ferenczi, a introjeção não é a assimilação do conteúdo do objeto, mas sim da possibilidade de ser afetado e impregnado pela presença do outro (REIS, p.115, 2004).

Considerar a transferência como uma espécie de introjeção acarreta algumas consequências importantes que devem ser consideradas. A primeira delas está na afirmação dos afetos reais e atuais que circulam no campo transferencial, que não seriam resultado apenas de reedições ou projeções do paciente. Ferenczi trabalha, assim como Freud, com a hipótese da transferência como uma espécie de repetição de algo subjetivamente constituído no passado, mas acrescenta, também, a possibilidade do surgimento de novos afetos e de experiências inéditas que se dão no tempo presente. Ferenczi não enfatiza na relação transferencial uma preocupação com as reedições sintomáticas, colocando uma atenção maior sobre as trocas atuais entre paciente e analista. Isso implica em aceitar que o paciente pode ter reações à atitude e às interpretações do analista que não podem ser explicadas apenas por um padrão já constituído no passado. Nesta perspectiva, torna-se necessário que o analista esteja disposto a realizar uma constante autoavaliação de suas intervenções, o que nos remete diretamente à importância do trabalho de análise do próprio analista. No seu texto sobre

⁹ Esta hipótese de que a sensibilidade pode funcionar como guia na condução da análise em Ferenczi é desenvolvida no artigo *A transferência como devir* de Mariana de Toledo Barbosa (2013).

técnica ativa (FERENCZI, 1924), ele admite que o analista deve sempre carregar uma dose de ceticismo a respeito de suas próprias interpretações e deve estar disposto a modificá-las, e até mesmo a retirá-las, mesmo que o paciente já tenha começado a aceitá-la, quando se verifica que a interpretação estava errada (FERENCZI, p.262, 1924).

Ferenczi (1928, p. 31) acredita que o analista também é alvo de investigação, pois é passível de erros, introduzindo a ideia de *salvo erro*:

"Nada mais nocivo em análise do que uma atitude de professor ou mesmo de médico autoritário. Todas as nossas interpretações devem ter mais o caráter de uma proposição do que de uma asserção indiscutível, e isso não só para não irritar o paciente, mas também porque podemos efetivamente estar enganados. O tão antigo costume dos comerciantes que consiste em acrescentar ao fim de cada fatura a marca S.E., ou seja, salvo erro, também deveria ser adotado a propósito de cada interpretação analítica. "

Ferenczi é um grande defensor da horizontalidade na relação entre paciente e analista, e sugere que o analista possa a se apresentar como um parceiro, não situando-se apenas no lugar de mestre, de adulto ou de objeto amoroso. O laço horizontal, tanto nas relações de amizade quanto na relação analítica, permite que a confiança se reestabeleça tiver sido abalada, justamente porque neles todos são precários e vulneráveis, e possuem seus próprios pecados¹⁰. Ferenczi propõe que o trabalho de análise inclua analisar a criança que existe no adulto. E aponta que o meio de se chegar a criança do paciente é através da criança que existe no analista; ou seja, propõe que o analista abra mão do lugar verticalizado de suposto saber para se arriscar situando-se na mesma linha onde está a criança que existe em seu paciente. “A impressão que se tem é a de duas crianças igualmente assustadas que trocam suas experiências, que em consequência de um mesmo destino se compreendem e buscam instintivamente tranquilizar-se” (Ferenczi, 1932, p. 91). Segundo este ponto de vista, o trabalho de análise assemelha-se mais a uma espécie de jogo no qual ambos participam da produção de novos sentidos. O resultado deste processo está na ampliação do campo do eu, o que significa uma ampliação do território de possibilidades de existência, que ocorre, segundo Ferenczi, pelo processo de introjeção, inerente à transferência.

Outra consequência em se pensar a transferência como introjeção reside na impossibilidade da neutralidade, pois, se o que está em jogo é a atmosfera de afetos que circulam entre analista e analisando e não apenas o conteúdo de uma interpretação, o analista encontra-se bastante exposto e será percebido pelo paciente em seus pequenos movimentos. Ferenczi desenvolve a afirmação freudiana (1912) de que o inconsciente do analista poderia

¹⁰ Ver o artigo: *Ferenczi como pensador político*, de Jô Gondar (2012), no qual é desenvolvido a ideia de laço transferencial baseado na vulnerabilidade tanto do paciente quanto do analista.

funcionar como um órgão receptor do inconsciente do paciente e propõe a comunicação pela via dos inconscientes como um processo de mão dupla: pois afinal, se o analista pode captar o inconsciente do paciente, por que não poderia o paciente captar o inconsciente do analista (FERENCZI, 1919)? Levando-se em conta o trabalho com pacientes psicóticos e de difícil manejo, essa possibilidade seria ainda maior, nos diz Gondar (2008), devido à porosidade em relação ao ambiente. Novamente o tema da análise do analista torna-se de extrema importância, para que se possa reconhecer o que pode estar sendo induzido e produzido na relação com os seus pacientes.

Para Daniel Stern, psiquiatra americano, psicanalista e etólogo, autor que vem contribuindo para discussões no campo da psicanálise a partir de seus trabalhos sobre a observação de bebês, argumenta a importância do terapeuta estar mais próximo da experiência, menos preocupado com as palavras e com os seus significantes, e mais sensível ao que se passa na relação entre terapeuta e paciente. Daniel Stern (2007, p. 13) toma a *experiência vivida* como pressuposto básico para a mudança no processo de terapia: "Compreender, explicar ou narrar algo verbalmente, por si só, não é suficiente para provocar alterações." Para o autor, a mudança subjetiva está, de fato, ligada ao aspecto afetivo da experiência, pois, nós somos capazes de ler as intenções de outra pessoa e de sentir em nosso corpo o que o outro está sentindo, não de forma mística, mas porque observamos o seu rosto, o seu olhar, os seus movimentos, o tom da voz e postura. Devido à nossa *matriz intersubjetiva* (STERN, 2007) ou seja, por sermos seres sociais que nos constituímos na relação com o outro, somos capazes de transmitir o que estamos sentindo através de expressões afetivas e também de captar estas expressões: "E, quando a pessoa se move, podemos sentir como deve ser mover-se daquele jeito. Uma espécie de rota de sentimento direta para dentro da outra pessoa está potencialmente aberta e nós ressoamos a experiência do outro e dela participamos, e ele da nossa" (STERN, 2007, p. 98). Para o autor, as outras pessoas não são apenas outros objetos, mas são imediatamente reconhecidas como tipos especiais de objetos, objetos como nós, disponíveis para compartilhar estados afetivos.

Poderíamos inferir que Ferenczi já havia percebido esta ferramenta extremamente potente, a da sensibilidade que permeia o campo das relações, ferramenta que o analista deveria utilizar a serviço do trabalho de análise. Ferenczi aposta que o trabalho de análise deveria combinar tanto a sensibilidade quanto a análise crítica do material exposto. O analista deixa agir sobre ele as associações livres do paciente, deixa a sua imaginação brincar com esse material, ao mesmo tempo em que faz um exame e uma crítica de seus próprios

afetos e tendências. "De fato, quase poderíamos falar de uma oscilação perpétua entre *sentir com*, auto-observação e atividade de julgamento." (FERENCZI, 1928, p. 32). Ferenczi admite que a sensibilidade pode assumir em alguns momentos do tratamento o papel de guia na condução do caso, já que propõe que o *tato* deve funcionar como uma bússola - guia do analista. Ou seja, é o *tato*, como capacidade de sentir com, que poderá orientar o analista sobre o momento e a forma de expressar algo ao paciente. Foi por meio de uma figura musical que Ferenczi encontrou um modo de dizer e exemplificar este aspecto sensível presente na relação entre paciente e analista. Trata-se da capacidade do analista de se colocar "no mesmo diapasão do paciente" (FERENCZI, 1928, p. 311)

Torna-se necessário ressaltar a importância desta figura, que de modo algum significa uma espécie de simbiose afetiva com o paciente, nos alerta Gondar (2008), nem nos conduz a uma experiência mística ou de investimento narcisista por parte do analista. Ferenczi é muito claro ao ressaltar a complexidade inerente à postura do analista, que deve oscilar entre auto-observação e capacidade de *sentir com*. Segundo Gondar (2008, p.186): "Sentir com não é ser como: é justamente por não ser o paciente que o analista poderia sentir o que ele sente e pensar o que ele pensa sem sofrer das mesmas resistências, inibições ou dificuldades." Trata-se de uma vibração em conjunto que permite a formação do acorde sonoro entre paciente e analista. Esta é uma experiência mútua na qual o analista sente com o paciente que se diferencia da experiência de identificação pela especularização ou pela projeção dos próprios afetos. O acorde musical acaba por ser muito ilustrativo por implicar simultaneamente simetria e dissimetria. O acorde musical é resultado da combinação de notas diferentes entre si, que produzem um efeito que somente pode ser alcançado no vibrar e ressoar destas notas em conjunto.

A musicoterapeuta Marly Chagas (2007) em sua tese de doutorado, *Processos de subjetivação na música e na clínica da musicoterapia*, traz um exemplo muito ilustrativo, a partir de um atendimento realizado em seu consultório particular. Ela havia recebido um garoto de cinco anos de idade que estava sofrendo muito por ter perdido, em um espaço curto de tempo, pessoas muito próximas a ele; e na hora de ir ao colégio chorava muito, não aceitando ficar longe de sua mãe. Em uma sessão ele organiza uma série de instrumentos de percussão e faz uma espécie de bateria. Enquanto tocava a bateria, a musicoterapeuta o acompanhava no piano. Ela narra a seguinte passagem: "Entregamos-nos ao trabalho terapêutico. A música crescia em intensidade e entrosamento entre nós. Subitamente o menino pára o fazer musical e exclama: "Ai!". "O que foi?" Eu lhe pergunto, e ele sorrindo, o

semblante iluminado: "Dá um triquilim por dentro!" E continuou a tocar e a cantar, com uma expressão radiante." (CHAGAS, 2007, p.130)

Esta passagem acaba por servir como exemplo das diversas possibilidades clínicas de produção de sentido. A vivência do menino em contato com a música, criando em conjunto com a musicoterapeuta, abriu para ele novos possíveis, uma *nova possibilidade do viver*, como nos assevera a musicoterapeuta. Pode-se novamente afirmar que a música não é apenas um veículo de expressão, mas também de produção de subjetividade e de novas memórias. Conforme vimos com Nietzsche, a música é autônoma, capaz de transformar e de produzir novas formas, novos sentidos e conteúdos a partir de formas apenas musicais. O que diferencia, no entanto, o trabalho da musicoterapia da atividade musical livre está no endereçamento do paciente à figura da musicoterapeuta, que escuta a produção do paciente como narrativa. Por meio da relação transferencial são construídas novas formas de narrar a história e de dar sentido à ela, e esses sentidos que surgem devem ser tomados como fruto de uma construção feita em conjunto. O modo como o musicoterapeuta participa, escuta e acolhe o paciente terá uma implicação direta nas possibilidades de criação no âmbito da clínica.

Assim como Ferenczi trouxe uma importante ênfase à experiência mútua entre analista e paciente, Daniel Stern dedicou-se ao momento de encontro entre paciente e analista como um processo de co-criatividade que serve como contexto principal para as mudanças no tratamento. Ambos os autores apostam na capacidade que temos de ressoar as nossas experiências na relação com o outro, e quando isto ocorre, algo pode se tornar diferente; pois as experiências relacionais produzem modificações na memória no início da vida, mas indefinidamente, a cada novo encontro.

É por meio da noção de afetos de vitalidade que Stern traduz as modulações afetivas na interação com o outro como processos vitais, percebidos de modo instantâneo e epidérmico. Stern formula este conceito para explicar a harmonização afetiva da mãe com o bebê como uma forma precoce de intesubjetividade, na qual corpo e afeto tornam-se veículos de apreensão e de construção de sentidos. Neste período, o bebê, guiado por sensações, experimenta pela primeira vez a emergência da organização. Para o autor esta mesma experiência do bebê também permanece como fonte de sentidos na vida adulta a partir dos quais poderão se dar reformulações da memória e novas formas de integração psíquica.

A clínica da psicanálise, assim como a clínica da musicoterapia, trabalha com a narrativa do paciente, o que inclui a sua história de vida, as suas crenças, seu modo de ver o mundo, e a sua subjetividade. Estamos propondo que a clínica deveria considerar também a

sensibilidade principalmente porque às vezes o paciente se expressa apenas através dela, e não pelas palavras. Em alguns momentos, observamos que o trabalho clínico está repleto de embates e de construções, que se dão num plano sensível, e que podem ser compartilhados e positivados como uma experiência em si mesma, muitas vezes irredutíveis à interpretação. Consequentemente, a música não poderia ser considerada como um elemento intermediário de um processo de subjetivação, mas como uma das dimensões capazes de produzir diretamente a subjetividade e a memória.

Apostamos que o trabalho clínico inclui tanto a dimensão da palavra quanto a dimensão não representacional no qual se encontram a música e todo o campo afetivo e corporal da subjetividade. Mesmo a ideia de narrativa, de acordo com o estudo de Celano (2011), deve considerar o plano da palavra e o plano da experiência, pois a narrativa inclui também a sensibilidade. No campo da musicoterapia frequentemente há o entrelace entre a narrativa verbal e a narrativa musical. Às vezes a execução de uma música pode levar o paciente a realizar associações verbais e conexões a partir dela. O que queremos enfatizar é que nem sempre haveria a necessidade de uma atividade musical ser verbalizada e representada, e que o musicoterapeuta não deveria ver a experiência de contato com afetos, com sensações e a expressão por meio de sons apenas como um preâmbulo, em contraposição à interpretação como o objetivo final de toda experiência. Por outro lado, não defendemos que a verbalização deveria ser evitada, e que apenas através do som a expressão pode ser alcançada. A narrativa através das palavras deveria ser vista, pelo musicoterapeuta, como uma das possibilidades de construção de novos sentidos. Apostamos, inclusive, que a passagem de um registro a outro pode fortalecer a capacidade narrativa do paciente, não só enquanto expressão de sentidos, mas também enquanto transformação de sentidos. Ao sofrer deslocamentos e passar por meios de expressão diferentes, haveria a possibilidade da memória surgir com mais força tanto em sua dimensão de conservação quanto em sua dimensão de criação (CELANO, 2011, P.64). A música pode revestir a palavra de expressividade, assim como a palavra atua na memória, dando a ela a consistência de um traço mnésico, conforme veremos no seguinte exemplo clínico.

Decorridos três anos de intenso trabalho subjetivo, a dolorosa vivência de um surto psicótico que culminou em uma internação psiquiátrica pôde aos poucos ser lembrada e, em alguma medida, ser pela primeira vez significada, já que alguns temas inegociáveis e incompreensíveis puderam ser revisitados e incluídos na narrativa do paciente. Embora algo daquela experiência tenha sido introjetado, algo permaneceu irremediavelmente marcado,

como o próprio paciente nomeava, como sequelas, referindo-se ao que permaneceu irremediavelmente marcado após o período da crise. Durante todo o processo clínico houve uma importante valorização da presença da terapeuta como suporte para as transformações vividas. No último dos atendimentos, retomamos as principais descobertas e mudanças vividas no processo da musicoterapia, que se encerrava devido a mudança do paciente de cidade. Depois de se despedir verbalmente e de tecer alguns agradecimentos, o paciente canta o trecho de uma música e a toca no violão, enquanto a terapeuta o acompanha com um chocalho. Trata-se de uma música da Banda Detonautas, de modo maior e andamento lento, um rock nacional com um toque levemente melancólico:

"Das palavras que eu não quis dizer,
Dos sufocos todos que escapei,
Eu não posso, eu não devo,
Eu não tenho, eu não quero esconder,
dos segredos que ainda me lembro não sobrou nenhum."

Ao final, ele se despede com os olhos cheios de água, e como ocorreu em outros momentos, percebi que não haveria nada mais a dizer, já que a execução da música já havia alcançado toda a expressão possível para aquele momento. Também me senti tomada pela mesma emoção, e depois pude observar a intensidade do afeto que pôde naquele momento ser compartilhado. Neste exemplo, como em grande parte da trabalho do musicoterapeuta, combinam-se palavras e sons, que se entrelaçam de modo que a narrativa sonora intensifica a expressividade da palavra, mas também expressa uma dimensão afetiva e criadora, enquanto a palavra representa uma outra possibilidade de construção de sentido. A música possibilitou tocar nesta dimensão impossível de ser traduzida ou representada, que está no afeto em si, surgido da relação estabelecida.

5.3 A singularidade da música na musicoterapia

Podemos considerar que as sensações, os afetos de vitalidade, as impressões sensíveis, e todo o conjunto que abarca o caráter não representacional da memória tornou-se, de acordo com os autores que utilizamos, marcadores fundamentais para a condução do trabalho clínico. Neste aspecto, mesmo a psicanálise que trabalha predominantemente com a palavra passou a incluir as modulações afetivas, a entonação da voz, os gestos, a expressão do olhar como formas de expressão, assim como passou a considerar que a criação de novos sentidos pode se dar a partir da impressões sensíveis, sem subordinação direta ao campo da

palavra, conforme vimos com Jô Gondar, Marisa Maia e Eliana Schueller. Neste aspecto, haveria uma aproximação entre as práticas da psicanálise e da musicoterapia, pois ambas admitem a sensibilidade presente na experiência vivida entre paciente e terapeuta como esfera de criação e de construção de novos sentidos.

O que haveria, portanto, de singular no trabalho do musicoterapeuta está no contato mais frequente e direto com a música, e com um universo que mais rapidamente pode remeter ao confronto com afetos, sensações e memórias afetivas. Essa aproximação mais intensa a música pode levar o paciente a um nível de sensibilização capaz de deixá-lo menos protegido em seus recursos defensivos, isto se considerarmos os pacientes neuróticos. No caso das psicoses, das neuroses traumáticas e dos transtornos limítrofes, a música pode, conforme visto, ajudar a alcançar a expressividade que às vezes a palavra não consegue. E se considerarmos as esquizofrenias crônicas, as demências, ou até mesmo o autismo, a música adquire uma valorização ainda maior, porque é capaz de ativar memórias e elementos da singularidade de cada um propiciando a oportunidade do contato intersubjetivo que, pela via da palavra, encontra-se profundamente prejudicado.

A clínica tem mostrado que, para algumas pessoas, a música pode ser tomada como um canal privilegiado de expressão e de criação, dificilmente substituível por outros meios, tendo em vista os resultados alcançados através dela. A musicoterapia diferencia-se, portanto, devido a utilização da música como recurso fundamental de sua prática, que devido a sua natureza, conforme vimos com Nietzsche, de ordem da não representação e por ela simplesmente expressar sons, serve como matéria prima no processo de criação de novas formas de sensibilidade. São novos brilhos, novas cores, novas intensidades que podem ser compartilhadas com o musicoterapeuta, que, a partir dos estados irrepresentáveis pela linguagem, possibilitam que novos sentidos e novas experiências possam se estabelecer.

A partir deste ponto encontramos uma oportunidade para trazer algumas considerações quanto àquilo que se constitui como singular na prática da musicoterapia: a presença da música. Podemos nos perguntar se, de fato, a música colocaria a musicoterapia como uma prática diferenciada com relação a outras abordagens clínicas.

Para desenvolver esta questão, retomaremos a argumentação desenvolvida no segundo capítulo, com as considerações de Nietzsche sobre a música. Conforme vimos, a música é um modo imediato de expressão, sem que haja a intermediação de um processo de representação, o que remete à possibilidade de formas não representacionais de comunicação e de interação. Para o autor, a música não busca representar nada, consistindo apenas de

combinações sonoras em movimento. A experiência de criação musical, e incluímos aqui também tanto a audição musical quanto a execução de uma música por um paciente, traz consigo este caráter indeterminado e genérico do fazer musical. Mesmo quando a música possui letra, este caráter indeterminado pode permanecer presente, quando o elemento musical se sobrepõe à letra de modo que a significação da letra é secundária, conforme vimos com o exemplo trazido por Hanslick acerca da ária de Orfeu, no qual o elemento musical era predominante.

Guattari afirma que a arte é potência de emergência (GUATTARI, 1992), expressão que remete a invenção de possibilidades de vida. Para o autor, a arte não está na esfera da representação, mas sim na esfera da apresentação, reportando-se às sensações que tem valor em si mesmas. Logo, construir sentidos ou significados por meio da música ou por meio das palavras, não são processos equivalentes. A atividade de descrever, nomear, relatar e significar conceitualmente não se faz do mesmo modo que a atividade de cantar, produzir sons por meio de instrumentos de percussão, vocalizar ou ouvir música. São processos que produzem diferentes efeitos na subjetividade: enquanto a música está mais voltada para o corpo e para a expressão imediata, a palavra não se furta às regras de organização linguísticas, o que lhe confere um outro modo de organização.

Assim como os seus efeitos na subjetividade são diferentes, a atividade de construção de sentidos por cada uma destas vias também podem ser positivadas em suas diferenças, sem a intenção de que uma delas seja considerada como melhor do que a outra. Elas simplesmente trabalham em diferentes dimensões da subjetividade. Não se encontram em oposição, mas sim em complementaridade, mesmo que essa complementaridade não seja absoluta e deixe restos. De qualquer modo, seja pela via da linguagem ou pela via da música, o que realmente importa para o terapeuta é a narrativa do paciente, e será a sensibilidade que permeia a relação transferencial que poderá sinalizar quais vias expressivas podem facilitar a comunicação, a expressão e o trabalho de criação.

CONCLUSÃO

Um percurso se encerra com grandes expectativas de que novos estudos sejam desenvolvidos, pois a atividade de conhecimento traz infinitas possibilidades de novas descobertas e articulações e qualquer estudo traz consigo limitações inerentes à própria atividade de pesquisa. Quanto ao tema que estudamos, embora a questão proposta tenha sido contemplada, ela não esgota a necessidade de contínuas explorações neste campo tão complexo. Trilhamos um percurso com o objetivo de buscar novos caminhos para se pensar e se fazer a musicoterapia, propondo a transversalidade entre os campos de conhecimento, e a busca por um viés crítico dos ideais purificadores modernos. Latour nos advertiu sobre a impossibilidade do projeto moderno implementar o seu objetivo de purificação, pois há sempre restos escapando à ordenação e persistindo em existir para além de cada novo enquadre. O autor propõe, no entanto, que não ser moderno não significa se situar no que está para além da purificação, com os híbridos, mas sim tomar simultaneamente os grupos que se situam em oposição, os puros e os impuros. Embora a musicoterapia seja mais facilmente identificada ao discurso do híbrido, devido a sua origem interdisciplinar e a sua afinidade com o caráter transgressivo da arte e da música, pensamos ser importante seguir conjugando o rigor conceitual à espontaneidade da criatividade artística, habitando os espaços situados entre a ciência e a arte.

O campo do trabalho clínico implica a necessidade constante de reflexão e de reformulação, devido à nossa responsabilidade ética. Trabalhamos com uma dimensão criadora da memória, mas também com sua dimensão política, já que o que produzimos nos consultórios se refere a algo que está para além do indivíduo, aspecto que deve ser considerado pelo musicoterapeuta. Para além da preocupação com o que podemos estar produzindo na vida dos nossos pacientes, também devemos nos perguntar sobre o que estamos produzindo para a nossa sociedade. Nesse sentido, trabalhar no campo da clínica com um pensamento que evita as dicotomias é também uma escolha política, assim como pensar a relação transferencial como uma construção conjunta com o paciente, na qual o saber não está concentrado ou suposto na figura do terapeuta. A escolha do nosso percurso teórico trouxe, a todo momento, esta preocupação.

O trabalho da musicoterapia pela via da memória se tornou um importante instrumento político também para o musicoterapeuta. A conjugação entre música e memória não apenas concentra forças de natureza culturais, históricas e sociais mas, principalmente,

enriquece o trabalho clínico ao articulá-lo com uma memória que é pensada na sua dupla função de conservação e criação, na sua plasticidade e maleabilidade, aberta para um processo contínuo no qual novos sentidos podem ser produzidos para as experiências passadas e presentes.

Quando uma experiência nos afeta, quanto maior o choque, mais intensamente esta memória será forjada. Seja através do contato com uma história, um lugar, uma imagem, um cheiro, uma música, dentre tantas outras variadas formas de conexão e de relação estabelecidas com pessoas e objetos do mundo. A produção subjetiva ocorre, portanto, no decorrer da vida, como um processo inacabado, sempre em vias de se fazer. Quando deslocamos, no entanto, a nossa atenção para o campo da clínica, veremos estas mesmas forças e embates presentes na vida se intensificarem, pois a relação transferencial convoca afetos, mobiliza memórias e promove a repetição de lembranças do passado, trazendo à cena a oportunidade daquela memória ser experienciada de um modo diferente. Na clínica, a potência produtiva da memória ganha força, consistência e atualização, pois conforme vimos com Stern, o momento de encontro entre paciente e terapeuta é justamente o contexto no qual grandes mudanças subjetivas podem acontecer.

Nem sempre, no entanto, a face produtiva da memória se apresenta com facilidade no contexto da clínica, embora esta seja uma de suas características. Nas experiências de estatuto traumático, por exemplo, ocorre um colapso da linguagem e rompe-se a capacidade de verbalização das experiências, desintegrando as fronteiras de organização do eu, promovendo a ruína e o esvaziamento do sentido. Neste momento, a significação linguística não está acessível e os processos de apropriação corporal e sensitiva se tornam os únicos possíveis. Não por acaso, fomos levados a voltar o nosso olhar para outros meios de comunicação e de relação que podem se estabelecer pela via da sensibilidade.

Devido ao contato com pacientes traumatizados, Ferenczi formulou a importância do *tato* como capacidade de *sentir com*, voltando a sua atenção aos *afetos flutuantes* que circulavam no campo transferencial. Para o autor, o analista deveria ser uma espécie de catalisador de afetos, por emprestar ao paciente o seu próprio corpo na metabolização de afetos e de sensações muito difíceis de serem discriminadas e assimiladas. Ao reverberar em seu próprio corpo a experiência que o paciente trazia e vibrar em seu mesmo *diapasão* - compartilhando, portanto, algo que não tinha qualquer significação linguística - as experiências que anteriormente se mostravam desprovidas de sentido ganham, para o paciente, um sentido inédito. Com esta disponibilidade do analista, aquilo que era até

então apenas uma impressão sensível passa a ser fonte de sentido, processo que não passa nem depende da linguagem verbal.

As contribuições de Ferenczi se mostraram importantes para pensarmos a importância das relações transferenciais na clínica do traumático. Mesmo quando a dimensão produtiva da memória não está facilmente acessível, como ocorre nesses casos, considerar as impressões sensíveis como responsáveis pela criação de sentidos nos leva a ampliar a real possibilidade destas experiências serem ressignificadas ou mesmo significadas pela primeira vez, adquirindo também uma inscrição no campo da memória. Passamos a admitir, portanto, a possibilidade do sentido provir diretamente das impressões sensíveis, sem passar obrigatoriamente pelo registro da linguagem, tendo o corpo como fonte de sentidos e de expressão.

Haveria, portanto, na constituição da memória duas formas de apropriação do mundo que são de natureza distintas. Um deles é o trabalho da linguagem, que não foi explorado em nossa pesquisa, e o outro é o trabalho de ordem não-linguística (gestual, corporal, afetivo, sensorial). Ao considerar essas duas modalidades, passamos a discordar das teorias que concebem a memória e o sentido apenas como processos linguísticos, já que o não linguístico também pode constituir-los. Para nós, tanto o trabalho da linguagem quanto o não linguístico possuem sua própria lógica de funcionamento, e ambas precisam ser consideradas e positivadas em suas diferenças. A complexidade acerca do modo como se imbricam corpo e linguagem talvez resida no fato de, na maior parte do tempo, eles se encontrarem profundamente associados; no entanto, em alguns momentos eles preservam a sua autonomia, encontrando-se separados. No caso dos traumas haveria uma dissociação entre estes registros, enquanto que no caso das apropriações de sentido pela via da sensibilidade não haveria uma dissociação mas, apenas, um protagonismo do corpo, que se faz no limite daquilo que pode ser considerado ou não como linguístico. Apostamos nas multiplicidades heterogêneas que extravasam as dicotomias na experiência clínica, pois não haveria, segundo a nossa proposta, separação entre corpo e mente, e sim uma configuração psicocorporal complexa. A subjetividade não poderia, portanto, estar reduzida apenas à memória purificada do traço, podendo também se modificar pela via do afeto, elemento pulsante, e de ordem não-representacional.

Se lemos o trabalho clínico do musicoterapeuta nesta chave, passamos a considerar que a experiência clínica em si mesma, ou seja, a relação entre terapeuta/paciente e as experimentações musicais, é capaz de modificar o estado da subjetividade sem que o

trabalho tenha que passar, necessariamente, pela interpretação. O campo transferencial na musicoterapia se faz de modo singular, diferenciando-se de outras práticas terapêuticas e também da psicanálise, pois se constitui em meio às relações com a música. Sempre quando as palavras faltarem, a música irá ocupar a função central de ligação entre paciente e terapeuta, trazendo possibilidades até mesmo para pessoas que não se comunicam verbalmente. Pensamos que o trabalho com o sonoro não é apenas parte de um percurso que deve ser completado com palavras para que se alcance ou se produza novos sentidos para as experiências. Ele é, em si mesmo, fonte de sentido, e consideramos a possibilidade de narrativas sonoras não submetidas a um significado linguístico.

No trabalho com o sonoro/musical/afetivo é importante se permitir ser afetado pelas sensações produzidas e se fazer presente e participante das experiências musicais, sem que a verbalização seja obrigatória. Para Stern, quando uma experiência é posta em palavras, algo se ganha e algo se perde. A perda é de completude, verdade sentida, riqueza e sinceridade. Para o autor o não-verbal é rico e complexo. Nietzsche já escrevera a respeito da natureza não-linguística da música, caracterizando-a por suas múltiplas possibilidades de sentidos. Para o autor, o sonoro pode ser diretamente fonte de sentidos, por tocar imediatamente no âmago da experiência humana.

Embora o nosso estudo tenha sido iniciado com os impasses trazidos pela clínica do traumático, no decorrer de nossos estudos pudemos verificar que a dimensão sensível da memória, embora se encontre à flor da pele nos traumas, é parte fundamental de qualquer experiência subjetiva. Consequentemente, no contexto da clínica, o corpo certamente entra em cena, narrando também as suas histórias. Vimos que, em muitos momentos, o conteúdo das palavras importa menos do que o modo como a experiência relacional é vivida. Para Daniel Stern, toda vez que voltamos a ouvir uma mesma música, podemos experimentá-la com mais profundidade. O mesmo ocorre quando paciente e terapeuta trabalham juntos, pois há um enriquecimento e uma densificação da experiência. Se o terapeuta percebe as modulações afetivas do paciente, e permite uma real aproximação entre os dois, não apenas estará mais aberto para escutar o que o paciente tem a narrar, mas também se fará presente possibilitando o enfrentamento dos impasses e a criação de novos possíveis, na subjetividade, na memória e na vida.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, A. *O traumático e o trabalho psicanalítico: uma reflexão sobre o lugar do analista*. Belo Horizonte: Revista Estudos de Psicanálise, 2011.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- ANTONELLO, F. D. GONDAR, J. *As diferenças na memória no âmbito da obra freudiana: contribuições à teoria do trauma*. Psicanálise e Barroco em revista, n. 02. dezembro.2012.
- BÁRBARA, B. B. *O sonoro e o subjetivo: um estudo sobre o som desde seus vestígios iniciais até as suas traduções clínicas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Rio de Janeiro, 2005.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e ambivalência*. 1º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. *O mal estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BARCELLOS, L. R. e SANTOS, M. A. C. A natureza polissêmica da música e a musicoterapia. Revista Brasileira de Musicoterapia. ano.1, 1996.
- BARCELLOS, L. R. A música como metáfora em musicoterapia. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós graduação em música - PPGM - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009.
- _____. Musicoterapia e atribuição de sentidos: O paciente como narrador musical de suas histórias. In. Corpo expressivo e construção de sentidos. Rio de Janeiro: Bapera - Mauad, 2008.
- BARCELLOS, L. R. e CHAGAS, M. *40 Anos urdindo e tecendo fios. E por falar em política* Clarice Moura Costa (organizadora) - Rio de Janeiro: novos rumos - ed. CBM, 2008.
- BEZERRA, B. (2001) *Porque Winnicott hoje?* In: *Winnicott e seus interlocutores* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.
- _____. *Desafios da reforma psiquiátrica no brasil*. PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 2007.
- BENENZON, R. O. *Manual de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.
- BIRMAN, J. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- _____. *Figuras do analista no cinema*. In: BIRMAN, J. Por uma estilística da existência. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Mal estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Arquivo e memória da experiência psicanalítica: Ferenczi antes de Freud, depois de Lacan*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.

CAVALCANTE, A. H. *Nietzsche e a leitura de "Do belo musical" de Eduard Hanslick*. In: Cadernos de Nietzsche, n. 16. São Paulo: Grupo de estudos Nietzsche Editora, 2004.

CHAGAS, M. *Musicoterapia: Desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade* Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação de Estudos Interdisciplinares em Comunidades e Ecologia Social - EICOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Processos de subjetivação na música e na clínica da musicoterapia*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação de Estudos Interdisciplinares em Comunidades e Ecologia Social - EICOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, C. M. *O despertar para o outro. Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Summus Editorial. 1989.

COUTINHO, A. R. *Da transferência à transversalidade: o devir dos conceitos e a variação do plano da clínica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 2007.

CRAVEIRO de SÁ, L. *A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia*. Goiânia, Ed. UFG, 2003.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIAS, R. C. *A clínica como testemunho de corporeidade diante do traumático da experiência* Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da PUC - Rio. Rio de Janeiro, 2011.

FERENCZI, S. (1909) *Transferência e introjeção*. In: Obras Completas de Psicanálise, 1.ed, São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.

_____.(1928) *Elasticidade da técnica psicanalítica*. In: Obras Completas de Psicanálise, 1.ed, São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.

_____. *Análises de Crianças com Adultos* (1931). Obras Completas Psicanálise IV, 2.ed, 2011, WMF Martins Fontes. São Paulo.

_____. (1932 [1985]) *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FONTES, I. *Memória corporal e transferência. Fundamentos para uma psicanálise do sensível*. São Paulo: Via Letera Editora e Livraria, 2002.

- FREUD, S. (1888) *Artigos sobre hipnose e sugestão*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. (1912) *A dinâmica da transferência*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. (1915) *Recordar, repetir e elaborar*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. (1915) *Observações sobre o amor transferencial*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. (1920) *Além do princípio do prazer*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. (1923) *O ego e o id*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969.
- _____. (1950 [1896]) *Carta 52*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 14.ed. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- GONDAR, J. *O esquecimento como crise do social*. In: *Memória Social e Documento*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *Quatro proposições sobre memória social*. In *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 2005.
- _____. *Além da contratransferência: os afetos do analista*. In: *Gramática dos afetos*. Rio de Janeiro: Cadernos de psicanálise - CPRJ, Ano 30, n. 21, 2008.
- _____. *Ferenczi como pensador político*. In: *A dor e o existir*. Rio de Janeiro: Cadernos de psicanálise - CPRJ. v. 34. n. 37, 2012.
- GUATTARI, F. *Fundamentos éticos-políticos da interdisciplinaridade* In: *Revista Tempo Brasileiro, Interdisciplinaridade*, 108. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, janeiro a março, p. 19 - 25, 1992.
- _____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: *La Mémoire collective*.

- HANNS, L. A. Dicionário comentado do alemão de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HANSLICK, E. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilhã: Lusosofia, 2011.
- KAHTUNI, H. C; SANCHES, G. P; Dicionário do pensamento de Sándor Ferenczi: Uma contribuição à Clínica Psicanalítica Contemporânea. Rio de Janeiro: Elsevier; São Paulo: FAPESP, 2009.
- KUPERMANN, D. *Presença sensível: a experiência da transferência em Freud, Ferenczi e Winnicott*. Jornal de Psicanálise, São Paulo: (Periódico eletrônico em psicologia) 2008.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LUZ, M. T. (1997) *Cultura contemporânea e medicina alternativas: novos paradigmas em saúde no fim do século XX*. Physis, v. 07, n.02.
- MAIA, M. *A questão do sentido na clínica psicanalítica*. In: Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje na clínica psicanalítica. Benilton Bezerra e Carlos Alberto Plastino (orgs) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- NIETZSCHE, F. *Música e palavra*. Fragmento Póstumo 12[1], da primavera de 1871. In. Revista do departamento de filosofia da USP - Discurso n. 37. São Paulo: Alameda editora, 2007.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1948.
- PELLIZARI, P. e RODRIGUES, R. *Salud, Escucha y Creatividad*. In: Musicoterapia Preventiva Psicosocial. Buenos Aires. EUS. 2005
- PASSOS, E. *A cartografia como método de pesquisa intervenção*. In: *Pistas do Método da Cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
- PINILLA, R. RABE, A. M. *Los espacios de la memória en la obra de Walter Benjamin* Revista de Teoria Crítica: Constelaciones. n. 2, 2010.
- PINHEIRO, T. *Do grito à palavra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1995.
- PINTO, T. de O. *Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Rev. Antropologia vol.44, n.01, São Paulo. 2001.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1999.
- REJANE, L. *40 anos urdindo e tecendo fios. E por falar em política*. In: *Musicoterapia no Rio de Janeiro: Novos Rumos*. Rio de Janeiro: Editora CBM, 2008.

- SILVA, R. S. *Cartografias de uma experimentação musical: entre a musicoterapia e o grupo Mágicos do Som*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 2007.
- REIS, E. S. *De corpos e afetos. Transferências e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.
- ROZA, G. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 03. Artigos de metapsicologia. Rio de Janeiro: Zahar editora. 2008.
- SIQUEIRA, R. *Grupos musicais em saúde mental: conexões entre estética musical e práticas musicoterápicas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 2012.
- STERN, D. (2004) *O momento presente na psicoterapia e na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.