

A Música, as Palavras e a Constituição do Sujeito: Ressonâncias na Clínica do Autismo e da Psicose Infantil*

Bianca Lepsch Vivarelli**

Resumo

Neste trabalho buscamos fundamentar na psicanálise a afirmação de que a música, enquanto estrutura simbólica, produz, no sujeito do inconsciente, efeitos de linguagem a partir dos quais ele pode fazer-se representar, entendendo os sons musicais, os sons das palavras e os atos de um sujeito como significantes. Através de um caso clínico, pensaremos também no lugar do musicoterapeuta e da música num Serviço de Saúde Mental Infanto-Juvenil da Rede Municipal de Saúde da Cidade do Rio de Janeiro, cuja orientação clínica é psicanalítica.

Palavras-chave: Som, Música, Linguagem, Sujeito, Autismo.

Abstract

In this paper we try to ascertain in psychoanalysis the assumption that music, as a symbolic structure, creates, in the subject of the unconscious, effects of language from which he can represent himself, understanding the musical sounds, the sounds of the words and the acts of a subject as a signifiers. With a case study, we will also consider the roles of music and the music therapist in the public service of mental health in the city of Rio de Janeiro.

* Trabalho escrito a partir de monografia apresentada pela autora, sob o título *A música e o dispositivo analítico: ressonâncias na clínica do autismo e da psicose infantil*, ao Curso de Especialização em Psicanálise e Saúde Mental do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2003.

** Musicoterapeuta formada pelo CBM/RJ. Especialista em Psicanálise / UERJ. Musicoterapeuta do Centro de Atenção Psico-Social Infanto-Juvenil (CAPSi) Pequeno Hans/RJ. Professora e regente auxiliar do Coral das Meninas Cantoras de Petrópolis/RJ. Membro da Comissão Científica da AMT/RJ desde 2000. Endereço: Rua Senador Muniz Freire, 44/408. Vila Isabel. Rio de Janeiro - RJ. CEP: 20541 - 040. Tel: (21) 2238 4805. Email: biancavivarelli@terra.com.br

Key-words: Sound, Music, Language, Subject, Autism.

Introdução

Em minha formação acadêmica como musicoterapeuta tive, desde muito cedo, a oportunidade de estar em contato com os conceitos da teoria psicanalítica de Freud. Espalhadas pelos quatro anos do curso, as cadeiras dentro da área de Psicologia foram ministradas, em sua maioria, por uma professora que também é psicanalista. Freud, que para mim era aquele “que explicava”, passou a ser aquele que suscitava questões, e, por isso mesmo, aquele que mais me falava de perto no que diz respeito ao manejo da clínica.

A ética da psicanálise, que leva em conta a verdade do desejo, que opera de forma a fazer o sujeito trabalhar e se responsabilizar por seu desejo e que oferta uma escuta a este sujeito na aposta de que todo saber está do lado dele e não daquele que pretende tratá-lo, mostrou-se como aquela que deveria nortear meu trabalho clínico.

Grande parte dos autores que pensam teórico-clinicamente a musicoterapia circunscrevem sua prática dentro do campo das terapias. Existe até mesmo uma tendência dentre os profissionais a considerarem a musicoterapia como uma musicopsicoterapia. Barcellos ressalta a importância de se delinear a prática clínica da musicoterapia de maneira a diferenciá-la de outras atividades que também utilizam a música, pois estas “podem vir a ter efeitos terapêuticos, mas a única que tem objetivos terapêuticos e se constitui como terapia é a Musicoterapia”.¹²⁴

Esta tendência explica-se com a própria origem da musicoterapia como disciplina, como bem localizou Abreu¹²⁵. Na Europa, com Dalcrose, desenvolveu-se uma terapia educativa musical. Paralelamente, nos Estados Unidos da América, os hospitais que tratavam os combatentes da Primeira Guerra Mundial contratavam músicos a fim de oferecerem um alívio para seus sofrimentos, a música entendida

124 BARCELLOS, Lia Rejane Mendes, 1999, p. 44.

125 ABREU, Francisca Mariana, 2003.

como recurso terapêutico. Existe também uma afirmativa no senso comum de que a música faz bem, que proporciona prazer, relaxamento, que pode ser fonte de descarga e alívio para as tensões... Enfim, de que a música comporta em si a qualidade de ser terapêutica. “Quem canta seus males espanta...”.

O psicanalista Carlos Augusto Nicéas reconhece, tanto na psicoterapia como na psicanálise, efeitos terapêuticos. Esses efeitos

podem se produzir toda vez que um que sofre se dirige a um outro que acolhe a sua demanda de cura. É, portanto a relação do sujeito com a palavra que convoca, imediatamente, a ação terapêutica, desde que a palavra põe em operação a função do Outro.¹²⁶

Ao falar sobre as interseções e diferenças entre psicoterapia e psicanálise, Jacques-Alain Miller escreve que o que existe em comum entre elas “é que ambas admitem a existência de uma realidade psíquica”.¹²⁷ A principal diferença estaria na posição que cada qual, psicoterapeuta e psicanalista, adotam, ou seja, nas respostas que cada um dá à demanda de um sujeito. Para o autor, as psicoterapias são terapias pela imagem, pela identificação com o mestre, com aquele que sabe o que o sujeito precisa; “o que é essencial, e que faz psicoterapia, é o assujeitamento ao Outro”.¹²⁸

Na psicanálise existe uma recusa radical do analista em ser o mestre. Na medida em que o analista pode ser situado pelo sujeito no lugar do grande Outro para quem ele, sofrendo, dirige uma demanda, seu desejo é um desejo de saber, é um desejo que dá lugar à questão do desejo deste sujeito, que permite que ele vá além da identificação. O desejo do analista, afirma Miller, “é apenas a outra face da paixão da ignorância. É preciso, efetivamente, que o analista se mostre habitado por um desejo mais forte do que o desejo de ser o mestre”.¹²⁹

126 NICÉAS, Carlos Augusto Nicéas apud Forbes, J., 1997, p. 24. (????)

127 MILLER, Jacques-Alain apud Forbes J., 1997, p.12.

128 Ibid., 1997, p. 13.

129 Ibid., 1997, p. 15.

Nesta busca por alívio o sujeito supõe no outro um saber que irá curá-lo e isso coloca em operação o campo da transferência. Nicéas (apud Forbes, 1997) acredita que

(...) pelas respostas dadas à suposição de saber que os destina ao lugar do Outro na transferência, analista e terapeuta mantêm radicalmente distintos ato analítico e intervenção psicoterapêutica. Enquanto a interpretação de um sustenta a demanda no nível do desejo, o outro, nutrindo de sentido o sintoma, sutura a demanda com a significação.¹³⁰

Quando comecei minha clínica como musicoterapeuta, deparei-me com um impasse: de um lado estavam anos de formação acadêmica e, do outro, a convocação ética que me fazia a psicanálise, à qual estava irremediavelmente destinada a responder.

Assumindo o compromisso de buscar fundamentação, passei a freqüentar grupos de estudos juntamente com outros colegas musicoterapeutas, busquei análise e iniciei um trabalho de supervisão. A cada novo trabalho, a cada novo paciente, a questão se recolocava: como fazer meu trabalho?

Começo então, em julho de 2001, a trabalhar no CAPSI (Centro de Atenção Psicossocial Infanto-Juvenil) Pequeno Hans, uma unidade de atenção diária em saúde mental da Rede Municipal de Saúde do Rio de Janeiro. No CAPSI atende-se a uma clientela bastante específica: crianças e adolescentes autistas, psicóticos e portadores de grave sofrimento psíquico, incluindo deficiências diversas de base neurológica. O trabalho clínico que lá é realizado fundamenta-se na psicanálise. Sustenta-se o dispositivo clínico ampliado dentro do qual um trabalho psicanalítico *strictu sensu* acontece.

A partir das articulações que foram surgindo em meus estudos e do trabalho clínico no CAPSI Pequeno Hans muitas questões se apresentaram.

Quais seriam as condições de possibilidade de uma clínica da musicoterapia orientada pela teoria e pela ética psicanalíticas?

Como fazer isso com todo o rigor que cada qual, musicoterapia e

130 NICÉAS, Carlos Augusto Nicéas apud Forbes, J., 1997, p. 27.

psicanálise, exigem, sem se tratar de uma adaptação, de uma leitura ou de uma prevalência de uma sobre a outra?

Qual o lugar que pode ter um musicoterapeuta dentro de um dispositivo psicanalítico?

De que maneira avançar, dentro de um trabalho clínico, para além da função terapêutica da música?

Como a psicanálise escuta a música? Como o sujeito escuta a música?

Qual o estatuto da música na escuta de um sujeito?

De que maneira música e palavra se articulam?

O presente trabalho propõe-se a pensar e a dialogar com estas vastas questões, buscando ir na direção da construção de uma nova e rigorosa fundamentação para a musicoterapia.

A Música e as Palavras

Por que o homem não se contenta em falar, por que é preciso que ele cante?
Se há um parentesco entre a fala e o canto, qual será ele?¹³¹

Qual será o parentesco entre a fala e o canto?

Qual será o parentesco entre palavra e música?

Ao refletir sobre as palavras e a música, Lévi-Strauss¹³² recorre à obra de um pensador do século XVIII chamado Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), um filósofo que era ao mesmo tempo violonista e compositor. Chabanon, demonstrando uma espantosa modernidade para sua época, descobre na música “propriedades idênticas às que a lingüística estrutural atribuirá à língua”.¹³³ Contudo, na avaliação de Lévi-Strauss, Chabanon não consegue perceber uma analogia entre a música e as palavras.

Mas, apesar de considerá-las como domínios estranhos entre si, Chabanon enuncia sobre a primeira, princípios sobre os quais mais tarde Ferdinand de Saussure fundaria a lingüística estrutural.

131 DIDIER-WEILL, Alain, 1999.

132 LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997.

133 CHABANON, Michel-Paul-Guy de, 1730-1792 apud LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997. p.80.

Considerando as relações entre melodia e harmonia, Chabanon assim resume: “Sucessão, eis a melodia; simultaneidade, eis a harmonia”.¹³⁴ Desta forma, antecipa-se ao que Saussure estabelecerá como relação fundamental para a análise da linguagem: a relação entre o eixo das sucessividades e o eixo das simultaneidades.

A doutrina de Saussure, de acordo com Garcia-Roza¹³⁵, gira em torno do conceito de signo lingüístico. O signo saussuriano é representado pela união de duas partes indissociáveis: o significado e o significante - “um conceito e uma imagem acústica (ou impressão psíquica do som)”.¹³⁶

Assim, temos:

$$\text{Signo} = \frac{\text{Significado}}{\text{Significante}}$$

Garcia-Roza segue colocando que, para Saussure, a significação do signo lingüístico advém, primordialmente, da relação isolada entre o significado e o significante. Saussure confere uma certa autonomia a esta relação, apesar de também considerar um conceito de valor onde um signo deve ser pensado em sua relação com os demais signos do sistema.

A lingüística de Saussure surgiu alguns anos após Sigmund Freud ter criado a Psicanálise. Mas, para Jacques Lacan, “Freud havia inventado a nova lingüística, antes que esta nascesse”. Lacan afirma que “quando realiza uma análise do inconsciente, a qualquer nível, Freud sempre faz uma análise do tipo lingüístico”, considerando a “Interpretação dos Sonhos” como um “verdadeiro tratado de lingüística”.¹³⁷

134 Ibid., 1997, p. 79. As conceituações de Chabanon mostram-se bastante atuais. No Dicionário Grove de Música: edição concisa, editado por Stanley Sadie - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, encontramos as seguintes definições: para harmonia - “combinação de notas soando simultaneamente”; para melodia - “série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável”. (p. 407 e 592). O grifo é nosso.

135 GARCIA-ROZA, Luis Alfredo, 1984.

136 Ibid., 1984, p. 184.

137 LACAN, Jacques apud LEITE, Nina, 1994, p.35.

Nina Leite¹³⁸, ao pensar na articulação entre a Lingüística e a Psicanálise, aponta que o retorno que Lacan realiza à obra de Freud utilizando-se, de maneira subvertida, de conceitos da Lingüística “não se trata de uma tradução de termos”. Para a autora, “esta referência não se faz deixando intactos os conceitos da Lingüística, mas sim pela via de submetê-los a um tratamento à luz da hipótese do inconsciente”.¹³⁹

Assim, a concepção lacaniana de signo lingüístico aparece invertida:

$$\text{Signo} = \frac{\text{Significante}}{\text{Significado}}$$

Conforme o exposto por Garcia-Roza,¹⁴⁰ Lacan quebra a unidade do signo lingüístico postulada por Saussure, desfazendo a soldagem que o lingüista considerava existir entre significado e significante quando passa a tomá-los como dois conceitos distintos que se articulam paralelamente e que aparecem separados por uma barra resistente à significação. É a relação entre os significantes que irá determinar um significado.

Lacan¹⁴¹ postula que a relação entre os significantes se dá através de dois mecanismos como os descritos por Roman Jakobson e Morris Halle sobre o funcionamento da linguagem, a metáfora e a metonímia, identificando-os com os mecanismos de condensação e deslocamento apontados por Freud como regentes do funcionamento do inconsciente. Afirma que:

O inconsciente é, no fundo dele estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem. E não somente o significante desempenha ali um papel tão grande quanto o significado, mas ele desempenha ali o papel fundamental. O que, com efeito, caracteriza a linguagem é o sistema do significante como tal”.¹⁴²

138 LEITE, Nina Leite, 1994.

139 LEITE, Nina Leite, 1994, p.34, 35.

140 GARCIA-ROZA, Luis Alfredo, 1984.

141 LACAN, Jacques, 1988.

142 *Ibid.*, 1988, p. 139.

Lévi-Strauss¹⁴³ considera que a música é de fato uma língua; porém, uma língua que desconhece o dicionário. Para o antropólogo, “a música é uma linguagem, uma vez que a compreendemos, mas cuja originalidade absoluta, que a distingue da linguagem articulada, deve-se ao fato de que é intraduzível”.¹⁴⁴

No entanto, como bem nos lembra Didier-Weill¹⁴⁵, as palavras são potencialmente portadoras deste caráter intraduzível do musical. Palavras e músicas são feitas de uma mesma matéria prima - de som; de significante. O autor chega a dizer que vivemos em um mundo onde a linguagem é clivada entre a palavra e a música.

Lacan¹⁴⁶ nos diz, em seu Seminário III sobre as psicoses, que na descoberta analítica não devemos nos ater ao achado de um significado. Devemos buscar ir mais longe, ir até o significante. Uma significação sempre remete a outra significação e nisso Lacan considera o esquema de Saussure discutível, pois, para o lingüista, existe uma correspondência biunívoca entre significado e significante.

Para o psicanalista há uma autonomia do significante, que possui leis que lhe são próprias, independentemente do significado. Isso faz com que, para se compreender o fenômeno da linguagem, seja preciso fazer uma distinção do significante e do significado. O significado desliza sob o significante. E o significante, enquanto tal, ou seja, em si mesmo, fora de uma cadeia associativa, não significa nada, já que é do deslizamento dos significados sob a cadeia significante que surgirá o fenômeno da significação.

Partindo das conceituações que, por parte da música, Chabanon faz a respeito da harmonia e da melodia e, por parte da psicanálise, Lacan faz sobre a metáfora e a metonímia, poderíamos tecer uma analogia entre a estrutura da música e a estrutura do inconsciente. Considerando a música como uma linguagem e, numa definição mais abrangente, como o resultado de uma combinação entre as alturas e as durações dos sons, e, baseando-nos no aforismo lacaniano de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, que ar-

143 LÉVI-STRAUSS, Claude apud DIDIER-WEILL, Alain, 1999.

144 Ibid., 1999, p. 242.

145 DIDIER-WEILL, Alain, 1997

146 LACAN, Jacques, 1988.

ticulações, então, poderiam ser feitas entre música e inconsciente?

Vimos que Lacan, dentro do campo da Psicanálise, declara Freud como o “inventor” de uma nova lingüística. Por sua vez, Lévi-Strauss¹⁴⁷ dentro do campo das Artes, descobre em Chabanon a enunciação de princípios lingüísticos a partir de reflexões sobre a música, não sobre a língua, equiparando as formulações do filósofo às idéias existentes na Lingüística moderna. Partindo disto, o autor chega a afirmar que “na história das idéias, uma ‘sonologia’ antecipa e prefigura a fonologia”.¹⁴⁸

E na história de um sujeito, como poderíamos pensar os adventos da música e da palavra?

Seria possível, diante disto, levantar a hipótese de que o som da palavra antecederia, num tempo mítico, qualquer efeito de significação?

Rousseau, filósofo iluminista contemporâneo de Chabanon, associava a origem da música à da linguagem articulada. Segundo Lévi-Strauss,¹⁴⁹ este era um ponto de divergência entre os dois filósofos. Para Rousseau¹⁵⁰ a primeira linguagem do homem seria a linguagem das paixões. “Ela é figurada. É inseparável do canto, e mais próxima da poesia que da prosa”.¹⁵¹ Em seu Ensaio sobre a origem das línguas diz que:

Com as primeiras vozes, se formaram as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero da paixão que ditava uns ou outros. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, mas a voz da ternura é mais suave, é a glote que a modifica, e essa voz se torna um som. Só os seus tons são mais frequentes, mais raros, as inflexões mais ou menos agudas segundo o sentimento que se acrescenta. Assim, a cadência e os sons nascem com as sílabas; a paixão faz falar todos os órgãos, e adorna a voz com todo o seu brilho. Assim, os versos, os cantos, a palavra têm uma origem comum.¹⁵²

147 LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997.

148 *Ibid.*, 1977, p. 75.

149 LÉVI-STRAUSS, Claude, 1997.

150 ROUSSEAU, apud NEF, F. 1995.

151 *Ibid.*, 1995, p. 127.

152 *Ibid.*, 1995, p. 126-127. O grifo é nosso.

Retornando à pergunta enunciada por Didier-Weill sobre qual o parentesco entre a fala e o canto, encontramos a afirmação de que a voz materna ao mesmo tempo em que nos passa a sua fala, passa também a sua música. Didier-Weill situa o som desta “sonata materna” como uma “mediação entre o que a precede e o que a sucede: o que a precede remete ao significante do Nome do Pai que sustenta o simbólico, o que a sucede é o inconsciente por vir da criança receptora do som”.¹⁵³ O autor coloca, portanto, a via significante como precedendo o som da sonata materna, ou seja, a música pode ter efeitos significantes, pois incide em um campo estruturado pelo Outro.

A sonata materna “introduz no mundo a existência do significante”.¹⁵⁴ É pela música desta voz que se realiza a transmissão do simbólico que vai inaugurar um sujeito. O lugar da mãe neste primeiro momento é o lugar do grande Outro, que é o lugar da linguagem.

Mas o que estaríamos aqui chamando de “música da voz da mãe?” Seriam as modulações e inflexões desta voz, seu timbre, o ritmo da sua elocução, a cadência de um fraseado. A voz habita as palavras e o bebê recebe o banho de linguagem que o transforma num sujeito através desta voz, antes mesmo de significar o que está sendo falado. Desta maneira, o banho de linguagem é um banho sonoro e a melodia da voz materna é o meio através do qual os significantes são transmitidos. Somos levados então a concordar com Rousseau quando diz que o canto e as palavras têm uma origem comum, a linguagem; eles estão na constituição, na origem do próprio sujeito.

Podemos, portanto, afirmar que a música pode ter o efeito de uma estrutura simbólica para um sujeito, estrutura da qual ele pode lançar mão para fazer-se representar.

Didier-Weill nos diz que a música é “a mediadora de uma pura articulação lógica entre o Outro e o sujeito”.¹⁵⁵ A música, por ser uma linguagem, está no campo do Outro e recoloca em cena esta

153 DIDIER-WEILL, Alain, 1999, p.151-152.

154 apud LACAN, 1999, p.231.

155 DIDIER-WEILL, Alain 1997, p. 259.

dimensão do Outro. Didier-Weill postula que um dos caminhos possíveis para se compreender esta relação primordial do sujeito com o Outro parte de uma reflexão teórica sobre a música.

O advento do sujeito não coincide com o nascimento da criança. Ao falar sobre a constituição do sujeito, Lacan diz que a criança, a princípio, “se esboça como assujeito”.¹⁵⁶ É dessa maneira que experimenta a condição de dependência dos cuidados e caprichos de um outro, que é a mãe. Essa mãe dá a seu filho aquilo que ela supõe ser sua necessidade.

O tempo da necessidade no assujeito é um tempo mítico, já que, no momento em que a mãe interpreta seu choro como, por exemplo, fome, dando-lhe o seio, acontece o atravessamento pelo significante, o encontro com a linguagem, inaugurando-se e estruturando-se aí um sujeito. Sobrepondo-se ao traumático do encontro com a marca significante que o som entrará como passível de significar e que a música materna poderá afetar o filho, pois incidirá sobre um campo estruturado pelo significante que incide no momento do encontro da boca com o seio.

O que esse sujeito recebeu da mãe nesse primeiro momento só poderá ganhar um significado depois. É uma significação que já estava lá, mas o sujeito não sabia, uma significação que se desencadeia num segundo momento, à posteriori.

Portanto, cabe ao sujeito marcado pelo significante um ato de se constituir enquanto tal a partir do que lhe causou, ou seja, o próprio significante, para então alçar a significação. Um sujeito, então, se constitui a partir do que lhe causa, o significante, mas também a partir de seu ato.

A Música e o Dispositivo Analítico

As questões desenvolvidas neste trabalho, conforme exposto anteriormente, surgem principalmente a partir da experiência clínica que se desenrola no CAPSI Pequeno Hans com sujeitos – crianças e adolescentes – autistas e psicóticos.

156 LACAN, Jacques, 1999, p.195.

Esta clínica desenvolvida no CAPSI segue, segundo Elia¹⁵⁷, a orientação indicada pela psicanálise e propõe uma modificação do dispositivo psicanalítico somente em sua configuração – espaço, tempo, outros sujeitos além do analista e do paciente nesta configuração espaço-temporal – preservando sua estrutura com as exigências éticas e metodológicas da psicanálise, “que se fundamentam na palavra e/ou no ato sob transferência, desde que o operador chamado de analista esteja em seu lugar, capaz de tomar esta fala e este ato como tais”.¹⁵⁸

Nesta proposta de dispositivo várias crianças e vários técnicos freqüentam um mesmo espaço/tempo, num regime de permanências-dia onde se experiencia a prática da psicanálise entre muitos, visando como eixo do trabalho propiciar a emergência do sujeito. Não existe um projeto terapêutico com propostas pré-estabelecidas como as de oficinas. O que se faz, como disse a mãe de um paciente numa reunião de pais, é “seguir as pistas” que estes sujeitos nos dão. A instituição tem como eixo principal a proposta de ouvir os sujeitos e não de dirigir-se às doenças.

A psicanalista Kátia Santos¹⁵⁹ membro da equipe do CAPSI e integrante da referida pesquisa expõe que nesta proposição de trabalho,

(...) concebe-se um dispositivo clínico em que todos os técnicos deixarão seus saberes específicos para mergulhar no trabalho direto com as crianças e os jovens e com eles aprender a inventar as intervenções, e também, com eles criar o novo. O analista deixa o lugar de único responsável pela condução do trabalho com o sujeito, do único que detém a responsabilidade dos efeitos terapêuticos e transferenciais (...) abre-se a possibilidade de encontro com a intervenção analítica que pode se presentificar como estando sustentada por qualquer integrante da equipe.¹⁶⁰

Chegando ao CAPSI, senti-me então convocada a “mergulhar” no trabalho com estas crianças e adolescentes. De fato, neste tra-

157 ELIA, Luciano F. 2002.

158 Ibid., 2002, p. 8.

159 Santos, Kátia Wainstock Alves dos, 2001.

160 Ibid., 2001, p. 39.

balho, cria-se o novo, e acredito que esta foi uma dimensão colocada para a equipe, para os pacientes e para mim.

Era a primeira vez que um musicoterapeuta integrava a equipe. Seguramente, antes da minha chegada, a música era empregada como recurso de trabalho e talvez até mesmo como intervenção. Havia instrumentos musicais que eram utilizados pelas crianças e pelos técnicos durante as permanências. Como vimos, no CAPSI Pequeno Hans não se trabalha com a proposição de uma equipe multidisciplinar, mas com a de que cada técnico possa despojar-se de seu saber específico, operando de forma a colocar o sujeito diante da tarefa de formular suas próprias interrogações.

Então, qual seria o lugar do musicoterapeuta neste dispositivo psicanalítico? Como realizar um trabalho com música que se inclua no campo da ética da psicanálise? Escutemos, pois, para melhor ilustrar o trabalho da musicoterapia neste dispositivo psicanalítico, o relato de um caso clínico.

Caso Clínico

Ken é um menino autista de cinco anos de idade que é atendido desde que tinha um ano e sete meses no CAPSI Pequeno Hans. Ken chegou ao serviço através de seu pediatra, com uma história de alheamento que teve início aos quatro meses de idade. Durante um passeio junto com a mãe e a avó, Ken começa a chorar e assim permanece por dez dias, salvo os poucos momentos em que dormia. Foram feitas uma série de investigações pelos médicos e após o décimo dia, o menino silenciou passando a ficar completamente alheio. Segundo Amaral,¹⁶¹ sua psicanalista, a mãe de Ken atribuía-lhe uma surdez e uma cegueira intermitentes, pois em alguns momentos ela acreditava que o menino ouvia e enxergava, mas em outros, parecia-lhe inteiramente ausente. Através do atendimento psicanalítico que é feito também com esta mãe, foi revelado que Ken ocupava para ela o lugar de um presente incestuoso para sua própria mãe. O avô de Ken

161 AMARAL, *Nympha*, 2001.

era falecido e sua mãe desde então ocupava seu lugar na família. As marcas paternas evidenciavam-se como inexistentes nesta relação avó-mãe-filho, com o que contribuiu o afastamento de fato do pai de Ken.

De acordo com relatos da equipe, quando chegou ao CAPSI, Ken era uma criança completamente hipotônica. Ficava deitado de bruços, com a boca encostada no chão, babando bastante, sem emitir sons ou esboçar qualquer movimento.

Quando comecei a trabalhar no CAPSI - Ken, assim como sua mãe, já vinham sendo atendidos há dois anos - deparei-me com um menino que andava por todos os cantos, que subia nas mesas e cadeiras, que pulava e que enxergava e ouvia. Inicialmente pude observar que Ken raramente emitia sons vocais; produzia sons roçando os dentes e/ou os dedos em superfícies porosas, que geram sons intermitentes, ou fazendo vibrar os lábios, com a língua para fora, observando as gotinhas de saliva que eram expelidas neste movimento. Gostava muito de passar os dentes por uma portinha de metal que era toda trançada e que ficava na parte de baixo de uma mesa.

Passei a aproximar-me de Ken utilizando os mesmos sons que ele produzia. Num jogo especular, às vezes repetia o som que ele fazia e, outras vezes, incrementava este som com algum novo elemento rítmico, sempre dentro do universo sonoro de Ken. Permanecíamos por algum tempo neste "diálogo". Ken sorria e, por vezes, gargalhava.

Ken tem o hábito de chupar o dedo polegar e este movimento passou a ser acompanhado por sons vocais murmurados que ainda não apresentavam uma variação intervalar, ou seja, ainda não se fazia presente uma oposição sonora.

Com o tempo, Ken passou a mostrar grande interesse pelo violão, aproximando-se quando eu começava a tocar durante a permanência. Encostava o ouvido no corpo do instrumento, dedilhando as cordas e passando a língua e os dentes por elas, repetindo o movimento que faz com os outros objetos. Por vezes emitia, murmurando, sons que estavam em consonância com as notas tocadas por mim.

Certo dia, logo após seu aniversário de quatro anos, Ken começa, no meio da permanência, a cantarolar, com a boca fechada, a melodia de “Parabéns pra você”, bastante ritmada e afinadamente. Passo a cantar também, ora junto com ele, ora deixando-o cantar sozinho; ora com a letra, ora murmurando assim como ele; ora acompanhando com o violão, ora a cappella. Vale lembrar que após dois anos de afastamento, seu pai, que é marinheiro e trabalha distante, envia um cartão dando-lhe parabéns. A mãe, que com os efeitos do seu trabalho, vem podendo dar um outro lugar a este homem, mostra ao filho o cartão enviado pelo pai. A partir de então, inicia-se uma reaproximação do pai de Ken e de toda sua família.

Desde este episódio, esta passa ser a maneira de Ken estar na permanência: cantando Parabéns pra você. Quando começo a cantar também esta música, Ken interrompe o que quer que esteja fazendo para escutar minha voz e muitas vezes tem o movimento de aproximar-se, olhando nos meus olhos, encostando o rosto ou a orelha em minha boca. Sorrindo, ele pula e mostra um grande júbilo. Passei a improvisar, utilizando como base a melodia de Parabéns pra você, letras que nomeassem as partes de seu corpo, colocando em palavras cantadas aquilo que ele estava fazendo. Às vezes, Ken entra no jogo e pega minha mão para colocá-la em uma parte de seu corpo.

Gradativamente, Ken foi substituindo o murmurar por sílabas tais como “ca, ca, ca...”, “can, can, can...”, “gan, gan, gan...”, “la, la, la...”; depois, começou a pronunciar fragmentos de palavras do texto da música, tais como “ida” (querida) e “dade” (felicidades).

Hoje, Ken canta a música na sua íntegra, palavra por palavra, sempre muito afinadinho e ritmado. Quando introduzo outras palavras na melodia, buscando nomear aquilo que Ken está fazendo no momento, ele fica observando bastante minha boca e tenta “imitar” os sons que estou articulando.

Atualmente, Ken começou a cantarolar a melodia, sem letra ainda, de uma nova canção. Por enquanto, a equipe não conseguiu identificar de qual música se trata. Vemos, então, que há agora novos significantes-sons fazendo parte de seu repertório.

O caso clínico de Ken nos mostra que a clínica que se propõe a ter uma direção analítica possibilita o nascimento de um sujeito a partir da suposição de que ele desde sempre lá esteve e da escuta de sua verdade. Ken é recebido no dispositivo clínico do CAPSI como um sujeito ao inconsciente, sujeito aos efeitos da linguagem e da palavra e é a partir do trabalho analítico que ele passa a poder enxergar, ouvir, ter sustentação de seu corpo, andar, cantar e, porque não dizer, passa a poder falar.

Partimos da premissa que Ken está entrando na linguagem porque canta. Marcamos este momento como a primeira vez em que Ken simboliza: ao invés de nos pegar pela mão ou de sentar em nosso colo como se fôssemos uma cadeira, ele emite um som. É através deste som que ele chega até alguém. A música, pelo fato de pertencer ao campo do Outro, pode ser tomada como um ato de linguagem. O Outro passa a ser algo separado dele a partir do momento em que precisa, com um som, alcançá-lo. Ken deixa de ser, portanto, incluído no Outro e em seu fantasma.

A clínica com crianças autistas e psicóticas coloca interrogações a respeito do modo particular como estes sujeitos se constituem. De acordo com Amaral, verifica-se uma concomitância entre a estruturação e o desencadeamento do quadro clínico. Há o encontro com a linguagem, porém a criança “neste caso o faz sem a chance de encontrar o sentido”.¹⁶² Mas, a partir do trabalho no CAPSI e através do empréstimo de significantes por meio de palavras e/ou de sons musicais colocados por mim e pela equipe, Ken avança no que poderíamos supor ser um “ensaio” para a fala.

Ao escutarmos a música que Ken escolhe como suporte para este esboço da fala - o Parabéns pra você, canção que cantamos no dia em que comemoramos o nascimento de uma pessoa, lembrando que ela aparece no momento em que seu pai começa, de alguma maneira, a ser incluído em sua história, podemos, para além deste fato, pensar no endereçamento transferencial que vem no bojo deste canto a estas pessoas que, com sua aposta, viabilizaram o nascimento do

162 AMARAL, Nymph, 2001, p.2.

sujeito Ken. Reconhecemos também que Ken se dirige transferencialmente a mim, e não é por acaso que isso se faz musicalmente. Foi preciso, do meu lado, algo do desejo do analista para escutar música, e nela significantes, a partir daqueles sons que Ken fazia. Foi preciso supor em Ken um sujeito e apostar que este sujeito era suscetível de advir pela música.

Lacan afirma que:

A partir do momento em que a criança começa simplesmente a poder opor dois fonemas, eles já são dois vocábulos. E, posto que existem dois, aquele que os pronuncia e aquele a quem eles são dirigidos, isto é, o objeto, a mãe, já existem aí quatro elementos, o que é suficiente para conter em si virtualmente toda a combinatória da qual irá surgir a organização do significante.¹⁶³

Em minha escuta, reconheci nos sons de Ken esta oposição, dando a eles o valor de significante; Ken passou a nos dirigir estes sons e agora temos a inclusão do musicoterapeuta no seu trabalho e na “composição” de suas músicas.

Referências Bibliográficas

ABREU, Francisca Mariana. A musicoterapia no acolhimento ao sofrimento psíquico – O trágico na clínica. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Nível de Residência em Saúde Mental. Inédita. Rio de Janeiro, 2003.

AMARAL, Nympha. Interrogações, hipóteses e discussões sobre a constituição do sujeito a partir da clínica do autismo e da psicose infantil., Inédito. Rio de Janeiro, 2001.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. Cadernos de Musicoterapia, vol 4. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

DIDIER-WEILL, Alain. Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

163 LACAN, Jacques, 1999, p.231.

_____. Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ELIA, Luciano F. O Dispositivo Psicanalítico Ampliado e sua aplicação em uma Clínica Institucional Pública de Saúde Mental Infante-Juvenil. Projeto de Pesquisa do Programa Prociência. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

FORBES, Jorge. (org.) Psicanálise ou psicoterapia. Campinas: Papirus, 1997.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LEITE, Nina. Psicanálise e análise do Discurso: o acontecimento na estrutura. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar escutar ler. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NEF, Frédéric. A linguagem: uma abordagem filosófica. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SANTOS, Kátia Wainstock Alves dos. O Dispositivo Psicanalítico na Clínica Institucional do Autismo e da Psicose Infantil. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.