



HUMANIDADE

Acompanhamento Terapêutico

LÍVIA AINA PAEGLE BITTAR

**MUSICALIDADE E CLÍNICA:
POTÊNCIAS AGENTIVAS DO SOM NO ACOMPANHAMENTO TERAPÊUTICO**

São Paulo

2025

LÍVIA AINA PAEGLE BITTAR

**MUSICALIDADE E CLÍNICA:
POTÊNCIAS AGENTIVAS DO SOM NO ACOMPANHAMENTO TERAPÊUTICO**

Trabalho de Conclusão do Curso
“Formação nas Diversidade do
Acompanhamento Terapêutico” da Equipe
Humanidade AT como requisito para
emissão de certificado.

São Paulo

2025

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 101)

Filha do “som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (WISNIK, 2017, p. 29), a música é uma das linguagens artísticas que nos permite estar em continuidade no tempo e sentir, corporalmente, essa continuidade. O ritmo entre som e silêncio, repetições melódicas e outros fenômenos sonoros podem produzir uma periodicidade reconfortante e nos induzir ao aconchego, à segurança e a uma certa previsibilidade, além de nos aproximar das nossas próprias pulsações rítmicas de vida como as batidas do coração, o som de inspirar e expirar. As formas sonoras são formas constituintes do ser (SAFRA, 2004): já as carregamos conosco desde antes do nosso nascimento. Considerando que existem experiências clínicas que se beneficiam especialmente dessa linguagem dedicada às reverberações sonoras no corpo (como no caso de pessoas diagnosticadas com autismo), acredito que pensar no som como recurso clínico significa viabilizar uma escuta que prescinde da palavra e que se abre para acolher outras vertentes da pura expressão do acompanhado. Por essa razão, o tema a ser desenvolvido neste trabalho é o da sonoridade (ou musicalidade) e sua potência clínica, partindo de metáforas entre o acompanhamento terapêutico e aspectos relativos ao vocabulário musical e do campo artístico e, por fim, de um exemplo de caso relatado pelo psicanalista Gilberto Safra.

Trata-se, neste ensaio, de pensar na sonoridade como meio de experiência e cura em contexto terapêutico, fornecendo ao indivíduo adoecido a possibilidade de encontrar comunhão no seu meio e resgatar “uma linguagem na qual possam ser expressos estados psíquicos não formulados e que, de outro modo, seriam inarticuláveis” (SAFRA, 2004, p. 83). Certa vez, Lula Wanderley - artista que trabalhou diretamente com Nise da Silveira -, definiu um louco como um artista sem a sua obra de arte. Nesse sentido, penso em uma analogia com uma pessoa em situação de grave sofrimento psíquico como alguém que pode ter sido destituída da sua linguagem primordial de expressão. Seja diante de um ser adoecido, seja diante alguém com qualquer outro tipo de diagnóstico psiquiátrico ou impasse existencial, retomar outros tipos de linguagem que escapam à formulação representacional típica da palavra é um caminho para encontrar gramáticas pessoais e singulares por meio das quais uma

pessoa pode projetar a si mesma no mundo. Gramáticas que, inclusive, podem se organizar em torno do silêncio e fazer dele uma voz que nos permite escutar o indizível.

A sonoridade, musicalidade ou outras compreensões de formas sonoras que assumem um lugar de expressão veiculam ressonâncias afetivas e facultam uma abertura à multiplicidade de sentidos-destinos singulares de cada ser (SEKEFF, 2009), estabelecendo-se como verdadeiros campos de hospitalidade e formação subjetiva. A voz, por exemplo, é matéria fundamental de presença desde os primeiros tempos de vida. O som da voz materna, com suas melodias e toques, é musicalidade que se constitui como um traço de assentamento e continuidade no tempo e no espaço, permitindo que o sujeito se introduza nas primeiras etapas do seu desenvolvimento maturacional. Antes mesmo de aprender a falar, a criança recebe essa presença na forma de som familiar e protetor, cujas qualidades acabam por se intercambiar dali em diante com a própria experiência com a música:

A música vivida enquanto hábitat, tenda que queremos armar ou redoma em que precisamos ficar, canta em surdina ou com estridência a voz da mãe, **envelope sonoro** que foi uma vez (por todas) imprescindível para a criança que se constitui como algo para si, como *self*. (WISNIK, 2017, p. 30)

Alain Didier-Weill (1998) define esse processo como uma espécie de invocação do ser, como um chamamento para o lugar onde a linguagem vai poder surgir futuramente. Segundo ele, é a musicalidade impressa na voz materna que possibilitará ao indivíduo ser introduzido à primeira noção de presença e, conseqüentemente, de ausência. Na alternância entre o som e o silêncio, estão contidos o “‘há’ e o ‘não há’”. [...] Mas, no momento do ‘não há’, existe uma promessa: o som retornará” (DIDIER-WEILL, 1998, p.19). É graças à presença desta musicalidade veiculada pela presença de um outro - encarnado inicialmente pela mãe -, que o indivíduo cria condições para, pouco a pouco, organizar-se em torno dos próprios sentidos e fazer frente ao vazio, introduzindo-se nos seus próprios ritmos que o habilitam a se equilibrar na passagem do tempo.

O som atua para desestabilizar e ultrapassar arenas de visibilidade, permitindo que nos relacionamos com o invisível, o não-representado e o *ainda-não-aparente* (LABELLE, 2022). Como vimos, o silêncio - enquanto intervalo ou ausência de som -, é um verdadeiro receptáculo de sentidos. E, para além disso, ele nos permite direcionar nossa atenção para aquilo que passa despercebido, orientar nossa atenção para os

detalhes do entorno e permite que a realidade se apresente para nós em suas diferentes tonalidades e vibrações. Esse olhar que perscruta o ambiente e repousa em profunda contemplação e receptividade é um dispositivo clínico que permite que o real possa emergir e ser percebido.

Aqui, não posso deixar de mencionar a obra 4'33", do compositor John Cage, conhecida como a "peça silenciosa". É - literalmente -, uma peça musical composta por silêncio, cuja única instrução feita ao intérprete é que ele não produza nenhum som intencional por 4 minutos e 33 segundos. O primeiro artista a interpretar a radical peça silenciosa décadas atrás foi um pianista chamado David Tudor. Sentado diante do piano, não tocou nenhuma nota e não produziu nenhum som, de modo que a verdadeira obra musical foi constituída pelos próprios ouvintes que estavam ali como espectadores. Os sons das pessoas respirando, se mexendo, sussurrando, atravessando a impaciência e a curiosidade foram interpretados como obra de arte. O silêncio não foi concebido como mero vazio, mas como agenciador da escuta e abrigo dos singelos movimentos espontâneos que compõem a cena. Como disse John Cage, onde quer que estejamos, o que ouvimos é, em sua maioria, ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o escutamos, ele se torna fascinante.

A clínica do Acompanhamento Terapêutico vale-se do mesmo giro de perspectiva que John Cage propõe: a transformação do ruído em som vital, que dá voz e expressão ao real que se apresenta diante de nós. O Acompanhante, na sua clínica das nuances, dirige sua atenção às pequenas intempéries do espaço, escuta aquilo que poderia ser considerado inadequado, descabido, incompreensível ou desconfortável e recebe percebendo que ali é possível encontrar algo valioso. Essa receptividade do AT diante do "inconveniente" e do inesperado e a sua inclinação a entre ouvir os sons estrangeiros do espaço compõem, no fim das contas, verdadeiras cenas de alteridade.

A mesma receptividade deve ser encorajada quando se trata de olhar para as repetições que manifestam no espaço clínico. Para pensar sobre elas, recorro a mais uma metáfora relativa ao campo da música, partindo de um conceito especial elaborado por Deleuze e Guattari. Presente nas notações musicais, o *ritornelo* é um símbolo que compõe a identidade de uma obra e que indica que se deve retornar ao início da peça após um conjunto de compassos, demarcando a repetição de um determinado trecho ou frase da música. Ele conduz para um começo que já aconteceu. Deleuze & Guattari (1997) se apropriam deste termo e transpõem a *repetição* para uma noção de território familiar ao qual se é possível retornar e a partir do qual é possível partir para produzir algo novo. É como se a repetição de uma forma criasse uma base, um tema, um

repertório existencial a partir do qual é possível criar algo inédito e formular uma linha de improvisação. O ritornelo é uma espécie de assinatura que permite que se reconheça um entorno, um lugar comum, mas que abre linhas de fuga para que esse lugar comum se transforme em algo que não existia antes. O nosso corpo é um exemplo disso: o que nos sustenta e dá ritmo às nossas funções orgânicas (respiração, batidas do coração) também possibilita que possamos nos movimentar cada dia de uma maneira nova e indefinida, correr, cantar, enfim, reterritorializar o corpo em seus devires.

Em outros termos, podemos assumir que a repetição é condição para que a própria diferença se estabeleça enquanto tal. Pensando em uma situação de manejo e, segundo Maurício Porto (2015), a atividade de elaboração psíquica feita por *repetição* e diferença é justamente quando o paciente/acompanhado se encontra com a própria potência desejante e quando se depara com seus conflitos fundadores. O ritornelo, na clínica, é o ponto de retorno às nossas marcas de história vivida desde a primeira respiração, o primeiro abraço, a primeira dor, o primeiro ódio. A cena da rememoração do passado que se repete é a mesma que permite a atualização da problemática ou impasse vivido pelo acompanhado, é a sua própria ignição. Conforme a famosa frase de Manoel de Barros (2016), “repetir, repetir, repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”.

Analogamente, ao partir também de uma gramática pré-estabelecida e singular, a música se abre para sua multiplicidade de sentidos ao conjugar seus elementos em incontáveis configurações e formatos, jamais se esgotando em si mesma e contendo em si a sua própria abertura. “Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 89). Podemos pensar em outra analogia em relação à figura do Acompanhante Terapêutico ao concebê-lo, ele mesmo, como um verdadeiro ponto de retorno que abre para o inédito. Ele sustenta e acolhe os ritmos, repetições e modulações afetivas singulares do acompanhado, recebendo-as como um território fértil, conhecido e seguro - ou até mesmo como um compositor -, capaz de viabilizar que uma experiência subjetiva se desdobre em várias. Uma figura que recebe o familiar e o estranho, a repetição e a singularidade, o previsível e o imponderável, transformando a repetição em material do inédito ao devolver o acompanhado para si.

Safra (2004) relata um caso clínico onde a *sonoridade* teve um aspecto central no desenvolvimento do vínculo com um paciente de 15 anos com diagnóstico de

autismo. Quando começou a atender o adolescente - a quem chamaremos de Ricardo -, notou que ele estava sempre profundamente ansioso e angustiado, embora já estivesse em psicoterapia por 9 anos. Não havia, segundo o analista, formas em seu repertório existencial que pudessem dar contorno ao seu ser, sejam palavras, gestos ou outros recursos. As palavras que repetia com frequência tinham mais sentido por sua sonoridade do que pelo conteúdo que exprimiam, de modo que era comum Ricardo balançar o corpo enquanto se comunicava por meio dessa repetição mecânica e circular de palavras - ou, em outros termos, por meio da ecolalia. Ricardo era frequentemente lançado a uma espécie de vazio.

Em seu consultório, Safra dispunha de uma série de objetos com diferentes possibilidades de uso: barbantes, lápis, papéis, plastilina, carros, soldadinhos de plástico, jogos e quebra-cabeças. Compreendia esses objetos como recursos em potencial que poderiam colocar em marcha a expressão do seu paciente em sua singularidade e ritos pessoais, disparando facetas da sua personalidade e organização particular. Ricardo, pouco entretido com praticamente todos esses objetos, brincava apenas com os quebra-cabeças de vez em quando. Mostrava-se pouco afetado pela presença de Safra: ria sem contexto, abria as gavetas da sala, comia as bolachas que o analista sempre levava ao seu consultório em mais uma tentativa de estabelecer um vínculo transferencial com o adolescente e, frequentemente, as vomitava no próprio terapeuta. Safra se sentia limitado e intrusivo nas intervenções que se propunha a fazer. Era evidente que Ricardo não o concebia em condição de alteridade e não havia a possibilidade, até então, de que o analista pudesse auxiliar o adolescente a dar entrada na constituição de seu ser ou que pudesse fornecer uma morada onde Ricardo pudesse experimentar a sua própria continuidade. Sua experiência ali e fora do setting terapêutico era marcada pela profunda fragmentação de si e pela flutuação emocional compreendida como uma forte "angústia de aniquilação" (SAFRA, 2004, p.35). Ainda que o enquadramento espacial do consultório e a delimitação do tempo que passavam juntos fossem aspectos que, de fato, ajudaram a atenuar a angústia e permitiram que o paciente se organizasse melhor, Safra entrava nas sessões desanimado e cada vez mais desesperançoso com o passar dos anos, incapaz de se estabelecer como um *outro* para Ricardo.

Certo dia, ainda desanimado, Safra insistiu em outra intervenção baseada na fala, sem jamais deixar passar despercebido o fenômeno da ecolalia. Profere uma frase e Ricardo a repete. Desta vez, porém, algo aconteceu. Safra notou que não se tratava de uma mera repetição, afinal a melodia da frase que ele dizia era diferente da melodia

da sua fala. Era uma melodia singular, específica, que Safra se deu conta já ter aparecido outras vezes nas sessões e que se tratava de um reflexo primordial da essência de Ricardo. “Pensei: aí está ele - na *melodia!*” (2004, p.36).

Safra cantarolou a mesma melodia que escutou várias vezes sem se dar conta, sem usar as mesmas palavras que havia dito antes. Pela primeira vez, Ricardo o olhou nos olhos (como se juntos tivessem resolvido uma charada), sorriu, bateu palmas e, eufórico, emitiu outra melodia para que Safra repetisse. Quando ouviu, de repente, essa melodia proferida por um outro - um outro significativo -, o menino se levanta e começa a pular e pular de alegria pela sala, estabelecendo um jogo de repetições melódicas que puderam abrir a relação para algo inédito: a comunicação.

O som, enquanto forma sensorial, foi aqui um meio para que Ricardo pudesse ter uma parte de si devolvida a si mesmo. Safra pontua que a sonoridade foi a maneira peculiar por meio da qual o garoto pôde *criar* uma parte de si e que, arrisco dizer, o permitiu se sentir mais real. Desde o nosso primeiro contato com o mundo, as formas sensoriais são as nossas primeiras medidas do real, sejam as formas imagéticas, sejam as sonoras, sejam as táteis. Cada pessoa se ancora e se projeta no laço social em um ou mais grupos de fenômenos sensoriais e estéticos que a fazem sentir viva, pulsante e organizada ao redor do que lhe confere sentido. No caso de Ricardo, foi ao redor da melodia que ele se organizou. Safra pontua: “nos momentos em que se sentia angustiado, procurava alguém com quem pudesse estabelecer o jogo da repetição da melodia para que pudesse voltar a se organizar” (2004, p. 40). Destaco a palavra “alguém” nessa observação de Safra: o jogo melódico criado no contexto terapêutico pôde inscrever no menino uma nova possibilidade de vinculação com o outro, graças à entrada do terapeuta. A experiência transbordou do setting e se estendeu para outros lugares simbólicos onde a alteridade é possível e necessária. Que alguém pudesse cantar essa melodia especial, era uma das condições para que ele pudesse se reconectar consigo.

Graças a esse acontecimento fundado pelos dois, Ricardo pôde também finalmente sair de uma condição autisticamente solitária e entrar em contato com a própria vulnerabilidade, resgatando memórias dolorosas e construindo pouco a pouco uma nova consciência de si e uma outra relação com o tempo, tão cara para pessoas enquadradas nessa condição psíquica. Safra enfatizou que Ricardo literalmente chorou de emoção quando foi reconhecido por sua melodia - o que, em outras palavras, significou ter a sua própria existência reconhecida e celebrada no mundo.

Assim, compreender o som enquanto essa força poderosa por meio da qual aprendemos sobre as relações implica produzir uma ética profunda. Essa energia sonora agita os arredores, impulsiona adiante uma série de reverberações que rompem fronteiras entre interior e exterior, aproxima profundidades internas e superfícies e, o mais importante, coleta singularidades de um corpo coletivo (LABELLE, 2022). O som, enquanto musicalidade, voz, ruído, etc, diz sobre formas de alteridade: embora seja imaterial e incapturável, o som constitui uma verdadeira estrutura de hospitalidade, por meio da qual é possível criar um campo relacional que estremece ou faz ressoar os nossos processos afetivos. Encerro, por fim, com as palavras que inspiraram o título deste trabalho, de Brandon LaBelle (2022), artista que investiga a poética da escuta e as potencialidades agentivas do som no seu trabalho artístico e na prática clínica.

Ao escutar, estamos situados em um instante extremamente relacional, condicionado pelo silêncio do pensamento (atenção para o outro, até para si mesmo – as oscilações que soam uma acústica interna), e ao soar adiante, pode-se variar as condições dessa atenção, para nutrir e cuidar, bem como para discutir e interromper. As práticas sonoras podem, portanto, funcionar como base para a criação e a ocupação de uma **arena relacional altamente maleável e carregada**, modulando limites territoriais pelos quais o contato e a conversa podem se desenvolver. Através do som e das experiências auditivas, pode-se aprender com as dinâmicas afetivas e conflituosas das relações como reconhecer mais do que aquilo que aparece no espaço aberto. (p.8)

Referências bibliográficas

BARROS, M. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

LABELLE, B. *Agência Sônica: o som e formas emergentes de resistência*. Rio de Janeiro, Numa Editora, 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Inventamos o Ritornelo*. Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 5v. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDIER-WEIL, A. *Nota Azul - Freud, Lacan e a Arte*, 2ª ed., v. 1. (C. Lacerda e M. J. de Moraes, Trans.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

_____. *Lacan e a clínica psicanalítica*, v. 1. (L. Elia, Trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.

PORTO, M. *Acompanhamento terapêutico*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015

SAFRA, G. *A face estética do self*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.

_____. *A po-ética na clínica contemporânea*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2005.

SEKEFF, M. L. *Música, estética de subjetivação: Tema com variações*. São Paulo: Annablume, 2009.

WANDERLEY, L. *No silêncio que as palavras guardam*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.