

SESSÕES DE JAZZ: ACOMPANHAMENTO, IMPROVISAÇÃO E SIMBOLIZAÇÃO NA PSICOTERAPIA PSICANALÍTICA COM CRIANÇAS E ADOLESCENTES

Jazz sessions: accompaniment, improvisation and simbolization in psychoanalytic psychotherapy with children and adolescents

ALBERTO FONSECA KERBER¹

RESUMO: O objetivo do presente artigo é realizar uma revisão teórica da literatura sobre o tema da musicalidade no âmbito do desenvolvimento precoce e sua relação com a técnica em psicoterapia psicanalítica com crianças e adolescentes. Primeiro, o autor apresenta uma síntese de algumas propostas nos campos da psicologia do desenvolvimento, da psicologia da intersubjetividade e das neurociências. Após, articula alguns conceitos psicanalíticos sobre os processos de simbolização e sua implicação para a clínica com base nas teorias de René Roussillon e Anne Brun. Em seguida, tece uma costura entre algumas colocações de Anne Alvarez e Henry Markman sobre a técnica em psicoterapia psicanalítica, estabelecendo uma relação com o universo da música, mais especificamente o jazz. Por fim, o autor apresenta a síntese de dois casos clínicos com o objetivo de ilustrar a articulação teórica realizada.

PALAVRAS-CHAVE: Técnica psicanalítica. Musicalidade. Simbolização.

ABSTRACT: The objective of this article is to carry out a theoretical review of the literature on the topic of musicality in the context of early development and its relationship with the technique in psychoanalytic psychotherapy with children and adolescents. First, the author presents a synthesis of some proposals in the fields of developmental psychology, the psychology of intersubjectivity and neurosciences. Afterwards, he articulates some psychoanalytic concepts about the processes of symbolization and their implications for the clinic based on the theories of René Roussillon and Anne Brun. It then weaves a

¹ Psicólogo formado pela PUCRS. Especialista em Infância e Adolescência pelo CEAPIA. Membro do CEAPIA

seam between some statements by Anne Alvarez and Henry Markman on the technique in psychoanalytic psychotherapy, establishing a relationship with the universe of music, more specifically jazz. Finally, the author presents a synthesis of two clinical cases with the aim of illustrating the theoretical articulation made.

KEYWORDS: Psychoanalytic technique. Musicality. Symbolization.

O jazz é um processo do tipo que não é um processo intelectual. Se usa o intelecto para se apropriar dos instrumentos e para aprender a entendê-los e a trabalhar com eles. Mas, na verdade, são necessários anos e anos de prática para desenvolver a capacidade de poder esquecer tudo isso. E apenas relaxar, e apenas tocar.

Bill Evans (1966).

Introdução: musicalidade e desenvolvimento psicológico e neurológico

A psicanálise contemporânea tem investido significativamente no trabalho com articulações conceituais oriundas de diversas fontes de pesquisa sobre o desenvolvimento infantil. Dentre estas articulações, temos as observações diretas com bebês feitas pelos próprios psicanalistas (Bick, Mahler, Stern), a etologia (Bowlby, Ainsworth, Brazelton), a fenomenologia (Trevvarthen, Gratier, Fuchs) e as neurociências (Schore). A partir dessas interlocuções, alguns autores entendem que é imperativo que se pense, em contraste com a visão clássica e solipsista de um narcisismo primário anobjetal, a existência, desde os primeiros tempos da vida do bebê, de uma relação com um objeto, com um outro (Rousillon, 2010).

Conforme afirmam Trevvarthen e Aitken (2001), a evidência de uma intersubjetividade inata deve ser tomada como um fundamento para a nossa compreensão do desenvolvimento mental humano. Segundo esses autores, no âmbito das interações precoces entre o bebê e seus cuidadores, por meio de gestos não verbais e paralinguísticos, bem como vocalizações e expressões comunicativas, os significados mais primordiais são comunicados ao bebê. Esses pesquisadores observam que, quando há um vínculo saudável, os adultos se dirigem ao seu bebê de formas intensamente empática e expressiva, estabelecendo interações mutuamente moduladoras. O primeiro estágio dessas comunicações, então nomeado por Trevvarthen (1979) como *intersubjetividade primária*, desenvolve-se ao longo do primeiro ano de vida e envolve a capacidade que os recém-nascidos têm de transpor a percepção de expressões do cuidador para a sua própria propriocepção e movimento. Assim, eles detêm a habilidade de serem afetados pelo comportamento e movimento expressivos do outro, de modo que este primeiro estágio de intersubjetividade se expressa em termos de estados e sentimentos corporais compartilhados. Logo, já nos primeiros meses, padrões repetidos de interação e sintonia afetiva são armazenados na memória procedural na forma de esquemas interativos, estabelecendo a base corporal de organização *self-*

-outro que sustentará os níveis posteriores de organização do *self*.

Stern (1985/1992), igualmente, propõe o desenvolvimento do *self* colocando ênfase no papel das interações do bebê com seus cuidadores, porém lança luz para alguns aspectos em particular. De acordo com o autor, ao longo dos primeiros dois ou três meses de vida o *self* se organiza em termos de um *senso de Eu emergente* (corporal), e após, os produtos das relações entre as diferentes experiências isoladas em formação nesse período se reúnem para formar um *senso de Eu nuclear*. Em cada nível de organização estão implicadas novas modalidades de relação com o objeto que, embora representem mudanças qualitativas na experiência social, “elas não são fases; ao contrário, são formas de experiência social que permanecem intactas por toda vida” (p. 28). Esse processo depende, contudo, da relação afetiva estabelecida entre o bebê e o cuidador (aquele que exerce a chamada função materna). Assim, Stern postula que existem três aspectos gerais de um comportamento que formam a base de uma *sintonia afetiva*, que são: intensidade, *timing* e forma. Esses três aspectos podem ser divididos em seis tipos de equiparação mais específicos. *Intensidade absoluta*, em que o nível de intensidade do comportamento da mãe é o mesmo que o do bebê; *contorno de intensidade*, em que as mudanças de intensidade no tempo são igualadas; *batida temporal*, em que uma pulsação regular, no tempo, é igualada; *ritmo*, em que um padrão de pulsações de ênfase desigual é igualado; *duração*, em que o período de tempo do comportamento é igualado; *forma*, em que algum aspecto espacial de um comportamento, que pode ser abstraído e remodelado em um ato diferente, é igualado.

Ao mesmo tempo, diz Stern (1985/1992), a organização do *self* emergente (corporal) é facilitada pelo organismo do próprio bebê, que carrega a capacidade inata de percepção amodal, isto é, a capacidade de traduzir estímulos de uma modalidade de percepção para a outra. Esses níveis sutis de percepção permitem que o bebê possa ter algum senso de organização mínima das suas experiências iniciais, através da maneira como percebe e registra os diferentes movimentos, tempos, ritmos e vocalizações da mãe. De acordo com o autor, o fato de os bebês possuírem essa capacidade para formar, ativamente, representações internas globais (intermodais) implica a necessidade de adicionarmos “um segundo conjunto de qualidades ao afetivo” (p. 47). Enquanto o primeiro conjunto é aquele constituído pelos afetos categóricos como raiva, alegria, tristeza etc., o segundo conjunto de afetos “se refere à *forma* ou *modelo* de experiências” (p. 47, grifo meu). Esses *afetos de vitalidade* podem, então, ser mais bem apreendidos por termos dinâmicos e cinéticos como “surgindo”, “desaparecendo”, “passando rapidamente”, “explosivo”, “prolongado”, “cadenciado” etc.

Gratier (2001), por sua vez, ao estudar a relação pais-bebê e a forma como a comunicação primitiva acontece, percebe que existe uma tendência natural dos cuidadores em exagerar os contornos melódicos das vocalizações quando se dirigem ao seu bebê (Gratier, 2001; 2007). Segundo a autora, “é este ritmo compartilhado que entrelaça as diferentes modalidades sensoriais” (p. 11), re-

forçando os aspectos destacados por Stern. Ademais, Gratier (2007) destaca o papel da improvisação nessas comunicações, e propõe uma associação metafórica entre esse nível primitivo de interação e as improvisações dos músicos de jazz. Isso porque no jazz os músicos coconstroem uma pulsação que vai se diferenciando do elemento rítmico de referência, com o qual se pode jogar, desviar, transformar e reintegrar, assim como acontece no balbucio comunicativo das mães com seus bebês.

Ciccone (2018) também trabalha com a questão da ritmicidade, porém enfocando sobre a importância desta para a constituição de um senso de segurança interna do bebê enquanto pré-condição para a possibilidade de abertura para o mundo. Para sustentar sua reflexão, esse psicanalista retoma, entre outros, os trabalhos de Trevarthen e, também, o trabalho de Haag (1990) – no campo psicanalítico – sobre a questão da identificação intracorporal e a capacidade de separação. Guerra (2017b) também estuda a fundo a questão da ritmicidade e acrescenta, entre outros aspectos, a questão do ritmo na linguagem, fazendo uma articulação interessante sobre o papel do ritmo na poesia para a comunicação de estados emocionais e dos sentidos que são expressos nos versos. Destaco, ainda, a ampla revisão teórica de Guerra (2017a) sobre a musicalidade na relação mãe-bebê e seu papel na “artesanaria da subjetivação humana”. Sugiro ao leitor a consulta a esse texto para uma revisão mais qualificada e aprofundada a respeito da musicalidade e o desenvolvimento psíquico.

Também me reporto aos estudos de Schore (2001) no âmbito das neurociências que introduzem noções como: 1) o construto de *neurobiologia interpessoal*, que significa que a estrutura e função da mente e o cérebro são moldadas pelas experiências sociais, especialmente aquelas que envolvem vivências emocionais; 2) uma compreensão mais ampla sobre a lateralização do funcionamento cerebral, e que indica que há um período crítico de crescimento do hemisfério direito (responsável pela regulação emocional e ressonância afetiva interpessoal) que precede o crescimento do hemisfério esquerdo (responsável pelo desenvolvimento da linguagem verbal e pelos processos associados à capacidade de mentalização); e 3) o princípio da organização hierárquica do cérebro, que permite construir um modelo de ontogenia do sistema límbico de processamento emocional que é moldado pela relação de apego entre mãe e bebê.

Por fim, reporto-me à extensa revisão de Panksepp e Trevarthen (2009) sobre a evolução neurobiológica e sua relação com a musicalidade, ritmos e movimentos, tanto no que diz respeito aos processos de regulação do humor e do pensamento quanto no que diz respeito à sonoridade e movimento na comunicação entre seres da mesma espécie. Segundo os autores, é pela integração da infraestrutura da *formação intrínseca de motivação* em concerto com o sistema afetivo do cérebro (Panksepp) que as informações multissensoriais recebem significado na relação com experiências precedentes do *self*. Contudo, a riqueza desse texto, seja no âmbito das evidências em estudos neurobiológicos apresentadas, seja no âmbito dos dados em psicologia do desenvolvimento e psicologia

social, torna impossível uma síntese satisfatória. De todo modo, para fins de ilustração, permito-me fazer menção a uma obra musical que me parece ter a capacidade de condensar a proposta desses autores em seu texto: a obra orquestral do compositor Henry Mancini, intitulada *Baby elephant walk* (traduzia no Brasil como *O passo do elefantinho*), trilha sonora do filme *Hatari!*, de 1962, detém uma qualidade impressionante para condensar a beleza, a inocência e o humor implícitos nos movimentos desajeitados do caminhar dos bebês elefantes. Ao interagir com as cenas do filme, essa música é uma demonstração por excelência da relação intrínseca das composições musicais com os movimentos, a sonoridade e as expressões das emoções de todos os seres vivos em suas comunicações e trocas sociais intercorporais.

Musicalidade, meio maleável e simbolização primária

Nesta seção me reportarei essencialmente ao trabalho sobre os processos de simbolização primária na maneira como são propostos por Roussillon (2013). Após, também abordarei o trabalho de escuta clínica dessas formas primárias de simbolização, conforme estudadas tanto por Roussillon (2014) quanto por Brun (2015; 2018).

Primeiro, ao trabalhar com os processos de simbolização primária, Roussillon se ancora diretamente nos trabalhos de outros psicanalistas que se debruçaram sobre a questão dos *processos* de subjetivação. Anzieu (1987/2014), por exemplo, propõe a noção de *significantes formais* para designar a primeira etapa desses processos de simbolização. Diz Anzieu:

Esses significantes são os representantes psíquicos não somente de certas pulsões, mas de diversas formas de organização do eu e do *self*. Como tal, eles parecem se registrar na categoria geral das representações coisa, mais especificamente das representações do espaço e dos estados gerais do corpo. [...] Nesse sentido, os significantes formais são principalmente as representações dos continentes psíquicos. (Anzieu, 1987/2014 p. 175, tradução minha)

Partindo de proposições como essa, Roussillon (2010; 2015) se debruça sobre a questão da participação do entorno, do meio, dos objetos cuidadores na fabricação dos significantes formais. O autor nos ajuda a compreender que, na medida em que os gestos do bebê buscam o objeto (o que ele nomeia como o aspecto mensageiro da pulsão), é somente a partir de uma resposta adequada a esse gesto que se constitui um significante formal prazeroso. Em contrapartida, o gesto do bebê que não encontra ressonância no objeto é registrado como um significante formal portador da marca do desencontro, de um registro de desprazer e de abandono. Nesse caso, o que se dá é uma vivência traumática que Roussillon (2014) nomeia como *decepção narcísica primária*, em que o sujeito se retira da própria experiência por meio de uma clivagem que a exclui da consciência e da cadeia representativa. Brun (2018) complementa dizendo que essas

experiências resultam em zonas de retraimento em que partes da vida psíquica permanecem não subjetivadas, com vivências de apagamento, de branco, ou até mesmo experiências catastróficas que não se manifestam na forma de lembranças ou imagens, mas sob uma forma essencialmente sensório-perceptivo-motora.

Antes de abordar o seu *après-coup*, retomarei alguns detalhes sobre a relação primitiva do bebê com o objeto conforme descreve Roussillon (2010) em seu trabalho de decomposição da experiência de satisfação primitiva. O autor parte do trabalho de Stern referido na primeira seção deste trabalho e cita, ele próprio, pesquisas contemporâneas que confirmam que o bebê “percebe”, desde o início, uma *forma de mãe* (p. 6, grifo meu); o que implica a necessidade de se pensar uma dimensão intersubjetiva da organização pulsional inicial. Assim, Roussillon acrescenta às noções freudianas de prazer de autoconservação e de prazer do órgão um *terceiro fio do prazer pulsional*,² ligado ao *prazer do encontro* com o outro. Esse prazer pode ser concebido em duas modalidades de compartilhamento de prazer: o *compartilhamento estésico* e o *compartilhamento afetivo*.

O *compartilhamento estésico* é o primeiro nível, o que condiciona o investimento libidinal primitivo do corpo. É um prazer sentido no *ballet* do encontro mimo-gesto-postural. Ao gesto do bebê, com seu nível frágil de integração motora, corresponde um gesto da mãe com suas capacidades desenvolvidas de integração motora. Está implícito nessa ideia o conceito de *mãe suficientemente boa* de Winnicott. A mãe suficientemente boa pode, então, ser tanto um espelho “exato”, no sentido de que responde ao bebê por meio da mesma modalidade sensorial (a voz, o olhar, ou o movimento), quanto um espelho aproximado, amodal, que responde por meio de modalidades sensoriais diferentes da que o bebê expressa (Roussillon, 2010). Mas é, sobretudo, um espelho que se define pelo próprio processo de ajustamento (Roussillon, 2004).

Em outro trabalho, Roussillon (2004) menciona, ainda, estudos como os de Gratier, que colocam em evidência que, mais do que nos ritmos, é nas variações dos ritmos que os bebês se especializam. Roussillon destaca que, assim como no jazz, para poder improvisar nas relações, é necessário, antes, aprender as regras do jogo rítmico. O ajuste do ritmo é, nesse sentido, o primeiro nível de organização de uma forma, de uma temporalidade, de um contorno (Anzieu, 1989/2014; Roussillon, 2004). Logo, esse compartilhamento estésico será a base para a exploração mútua das primeiras formas de afeto, mas, principalmente, dos primeiros *significantes formais* (Anzieu), ou *ideogramas* (Bion). Isto é, o conjunto dos primeiros processos de registro que Roussillon propõe denominar *simbolização primária*.

O segundo nível, o de *compartilhamento afetivo*, dar-se-á, então, apoiado no compartilhamento estésico inicial. Existe um *continuum*, segundo Roussillon (2010), de modo que as emoções são compostas a partir das sensações

² Os dois primeiros “fios” na trança que compõe o prazer pulsional advém da teoria freudiana: enquanto o primeiro fio está associado ao prazer de autoconservação, o segundo está associado ao prazer erógeno da zona/órgão (Roussillon, 2004).

primitivas, ou seja, são uma forma mais complexa dessas sensações. No momento de composição desse compartilhamento afetivo, a questão do ajuste amodal em duplo segue exercendo uma função fundamental, no sentido de que a comunicação da mãe ou cuidador começa a transmitir ao bebê a diferença entre um afeto intenso, passional, e um afeto sinal, que se contenta em representar o afeto primitivo. Por exemplo, o bebê sente alguma sensação desconfortável no corpo e chora desesperadamente em razão da sua capacidade débil de dar sentido às suas próprias sensações. A mãe, além de oferecer um gesto que possa satisfazer ou aliviar tal desconforto, também oferece uma expressão emocional em outro nível, uma expressão que espelha seu desconforto, porém de maneira menos catastrófica. Isto é, o bebê pode abrir um berreiro por sentir uma sensação terrorífica de descontinuidade. A mãe, identificando essa sensação em seu bebê, pode pegá-lo no colo e dizer “Ora, o bebê está assustado! A mamãe está aqui, não tenha medo, a mamãe chegou”, enquanto apresenta uma expressão facial que demonstra, ao mesmo tempo que uma imitação aproximada da sensação má do bebê, também uma forma suavizada dessa mesma expressão, que ameniza a experiência de terror. Um espelho aproximado, ajustado e suavizado.

Seguindo seu trabalho de decomposição, Roussillon (2004) descreve, além do prazer do encontro, também um quarto fio do prazer pulsional. Este estaria ligado aos *aspectos enigmáticos da relação* com o objeto materno. Isso significa considerar que o prazer da mãe, de alguma forma, também é composto pelo prazer sexual do seu corpo adulto, tanto quanto sua sexualidade infantil e empática à sexualidade do bebê. Logo, no compartilhamento do prazer com a criança, precisa haver também um distanciamento, um “mal-entendido”, um prazer que precisa permanecer desconhecido, “enigmático”, para o bebê. Aqui, o duplo também se coloca na medida em que os componentes do prazer sexual, o infantil e o adulto, contêm algo de semelhante ao mesmo tempo que contêm algo de muito diferente (Roussillon, 2004). Portanto, o prazer *homossensual em duplo* abre a questão do enigma do jogo da diferença. Será somente na medida em que a reflexividade pode se organizar de acordo com esse modelo da homossensualidade em duplo que o bebê poderá tolerar todo o processo de diferenciação das gerações, dos gêneros, dos corpos, das dissimetrias e das desigualdades; e claro, da falta, da improvisação, da descontinuidade etc. Nesse sentido, a futura capacidade de refletir o objeto em si, ou seja, a representação interna do objeto ausente, passa pela história da maneira como fomos refletidos pelo objeto, pela maneira como ele pôde assegurar uma função de espelho identificante dos estados primitivos. E então, a capacidade de metarrepresentar, que Roussillon (2013) define como a capacidade de representar o próprio processo de representação, só pode se dar se for precedida pela instauração de uma *função reflexiva* herdeira do espelho primitivo.

Tanto Roussillon (2014) quanto Brun (2018) articulam a questão dos processos primários de simbolização com a escuta e o trabalho técnico no tratamento

psicanalítico. Roussillon (2015) retoma o conceito de *meio maleável* de Marion Milner, de modo que propõe enquanto papel do objeto a função de propiciar os processos de simbolização primária, conforme descrito antes. Assim, atribui também ao clínico o papel de identificar onde foi que o meio falhou em termos de resposta às necessidades primárias do Eu, ou seja, onde foi que as pulsões mensageiras do sujeito não encontraram um objeto que lhe respondesse adequadamente às suas necessidades narcísicas primárias. Portanto, o papel do clínico seria o de se ajustar a essas necessidades, quer dizer, de se apresentar enquanto objeto meio maleável (2019) a fim de propiciar o trabalho de análise e ressignificação da história da relação com o objeto.

Brun (2018) retoma o texto intitulado “Construções em análise”, de Freud (1937/2006), e nos lembra que nesse trabalho Freud falou de um processo de retorno alucinatório de registros mnêmicos perceptivos em casos de pacientes não psicóticos. Assim, nesse momento da teoria freudiana, a alucinação não necessariamente diz respeito à realização de um desejo, mas também se revela constituída de elementos sensório-afetivos não simbolizados, de modo que permitem uma reatualização de traços perceptivos arcaicos. Essas linguagens *arcaicas* podem retornar, então, não em forma de lembranças, mas na forma de uma linguagem do ato e do corpo. Brun (2018) nos ajuda, dessa forma, a compreender a organização conceitual de Roussillon em termos de metarrepresentação primária e a maneira como o autor pensa os processos de ligação. Em suma, a simbolização primária diz respeito aos processos de ligação entre os traços perceptivos e as representações coisa. Logo, entende-se que a sensório-motricidade pode ser igualmente “pulsionalizada”, pressionando em direção da necessidade de um trabalho psíquico.

Nesse sentido, conforme Brun (2015), as vivências traumáticas oriundas de falhas na resposta do objeto e que ficariam registradas em termos de traços mnêmicos sensório-perceptivos no nível das angústias primitivas, podem retornar também na forma de vivências sensório-motoras, colocando em cena na transferência, por meio de uma revivência em alucinação, a experiência arcaica do trauma narcísico-identitário ocorrido na relação com o objeto primário que não pôde ser simbolizada e integrada na cadeia representativa. O clínico deve, assim, sintonizar sua escuta também para esse nível de comunicação que pode se apresentar no enquadre do tratamento, em termos de um tipo de associação não verbal, então denominada *associação formal*.

Para a análise dos casos que serão apresentados mais adiante, destaco duas colocações de Brun (2015). A primeira, quando a autora recupera a ideia de Stern sobre a sintonia do ambiente na relação com o bebê, e a proposta de que é essa sintonia, essa coreografia primeira, o ajuste gestual, a comunicação mímica e das posturas entre o infante e o objeto primário, que constitui o fundo através do qual se estabelece a possibilidade de uma sintonia emocional, e que permite o acesso às primeiras formas de simbolização (e que condiz com o compartilhamento estésico de Roussillon). A segunda colocação diz respeito às técnicas das

mediações terapêuticas desenvolvidas pela autora, como a música, o desenho, a pintura, a modelagem, a colagem, entre outras. Diz a autora:

De maneira geral, a sensorialidade do mediador desencadeia um processo de reativação das experiências somatopsíquicas, muitas vezes da ordem das agonias primitivas, ou terrores extremos, sem fim e sem limites, em que o sujeito se retira da experiência de morte psíquica, para poder sobreviver. Elas se impõem ao paciente sob a forma de uma vivência alucinatória, que encontra eco na manipulação do meio maleável. (Brun, 2015, p. 11, tradução minha)

Nesse sentido, as experiências concernentes aos estados do corpo e das sensações serão reativadas de modo alucinatório ao encontrarem tanto o material de mediação quanto o terapeuta que o apresenta no enquadre terapêutico. Assim, a autora descreve uma forma de associação que se dá no âmbito não verbal, e que se dá *com* o meio. Uma associatividade ligada ao gesto, à sucessão sequencial, ao encadeamento das formas e das deformações que o sujeito apresenta por meio da mediação, e que apresentará ao clínico certa figuração dos traumas primitivos que permanecem registrados no nível sensório-perceptual (Brun, 2015).

A metáfora do jazz em sessão

Em sua obra *Companhia viva*, Alvarez (1992/2021) estabelece um interessante paralelo entre as obras de Stern e de Bion, e sugere que os *afetos de vitalidade* de Stern “parecem ter grande relevância para a noção bioniana de função alfa” (p. 130). Para Alvarez, ambos os conceitos parecem estar se referindo a esta função de proporcionar a *forma* pela qual as experiências são moldadas. “Seguramente”, diz a autora, na prática ambos os conceitos “desempenham um papel importante para tornar uma experiência ‘experienciável’” (Alvarez, 1992/2021 p. 130). Como sabemos, Bion (1962/2021) teoriza sobre a noção de um aparelho para pensar os pensamentos (função alfa materna), que possa conter os pensamentos conteúdo (elementos beta), instituindo-lhes uma forma, e possibilitando que esses elementos de pensamento sejam “pensáveis”. Então, diz Alvarez:

O conteúdo da experiência, boa ou má, é apenas uma das dimensões importantes. A outra parece incluir as qualidades formais e os contornos que moldam a experiência, e que podem ser tão alertadores, tão interessantes, tão estimulantes, tão notáveis quando envolvem as boas e más experiências. Assim, seriam o nível de ativação e intensidade e o formato do contorno (muito explosivo, ou muito insípido ou monótono) que determinam se uma experiência é mentalmente digerível e pensável tanto quanto seu verdadeiro conteúdo positivo ou negativo. (Alvarez, 1992/2021 p. 130)

Assim, conforme Alvarez (1992/2021), “o trabalho de Stern sugere que o *timing* da interpretação e o ritmo em psicoterapia não são apenas ornamentos decorativos na estrutura clássica do trabalho analítico” (p. 130). E completa di-

zendo que, “se estamos escrevendo um dueto para dois pianos..., *timing* é tão essencial quanto tom, valores temáticos e harmonia” (p. 131).

É curioso, contudo, que Alvarez (1985) também tenha escrito que a metáfora musical seria insuficiente para se pensar a sessão psicanalítica porque, segundo a autora, nas composições musicais, as mudanças de direção são inseridas com o objetivo de provocar prazer no ouvinte. A autora se refere à certa dose de angústia necessária no processo analítico. Acredito, entretanto, adentrando o ponto central do meu trabalho, que quando se trata do jazz, a questão do prazer é mais complexa. O pianista Marcus Roberts (1992) expressa bem esse ponto quando diz que “o motivo pelo qual o jazz é tão sofisticado, é em razão de uma necessidade existencial de se gerar uma forma de arte que possa fornecer soluções estéticas para as gigantescas problemáticas com as quais nos defrontamos no constante avançar da vida adulta” (Roberts, citado por Rose, 1992). Talvez seja essa a razão pela qual um ouvido habituado com o estilo *pop* de música, em certo sentido mais regressivo e narcisicamente satisfatório (representado também pela imagem glamourizada do artista *pop*, projeção do nosso Eu Ideal), possa sentir um grande desprazer ao ouvir composições de jazz experimental.

Sabemos, contudo, que o jazz transita tanto no polo romântico (da idealização do Eu e do objeto amado) encontrado nas canções de Cole Porter, por exemplo, quanto no polo experimental do *bebop*, do *cool* ou do jazz *modal*, movimentos que surgem, na verdade, da busca de um contato com a inspiração real e não glamourizada – não comercial – da música (Hobsbawm, 1989/2023), construída na relação espontânea da *jam session*, isto é, na improvisação musical e no ajuste transmodal entre os artistas que se envolvem socialmente num movimento de expressão do seu verdadeiro *self* (Winnicott, 1960/2007). Nesse sentido, penso que a metáfora do jazz se insere na sessão psicanalítica como expressão do ajustamento em nível da homossensualidade primária em duplo, e que envolve a troca em diferentes modalidades sensoriais como o olhar, os movimentos corporais e a sonoridade, favorecendo a expressão do verdadeiro *self* do paciente no encontro com o verdadeiro *self* do terapeuta.

Markman (2020) é um autor que tem elaborado sobre a metáfora do jazz para pensar o trabalho de *rêverie* (Bion) do analista. Esse autor considera que o *acompanhamento improvisado* é a modalidade primordial de atenção e envolvimento analítico, e elabora uma metáfora musical por meio da imagem do terapeuta como um instrumentista de jazz. Ou seja, como um *acompanhante improvisador* cujo papel é oferecer um enquadre rítmico para que o solista/paciente possa se expressar. Diz Markman (2020): “... é através do compartilhamento rítmico que estados emocionais sentidos são transportados entre um e outro, reconhecidos e elaborados” (p. 434). Segundo o autor, esse ritmo pode ser definido como um *pulsar*, que possibilita a demarcação de estados emocionais compartilhados, processos de reconhecimento mútuo, de diferenciação entre *self* e outro, e de expressão criativa. Dessa forma, a metáfora do jazz expande a

atenção analítica para que se possa captar *formas* de interação. Então, quando o acompanhamento está adequado, o paciente sente que o analista está realmente ali, e sabe disso pela maneira como *sente* a interação – não necessariamente pelo conteúdo do que o analista diz.

Partindo dessa ideia, Markman (2020) busca em composições clássicas do jazz modelos diferentes de acompanhamento a partir do estilo de sustentação que diferentes bateristas constroem. Uma dessas modalidades, por exemplo, é o *acompanhamento de suporte constante*, em que o terapeuta assume, sem se tornar a voz principal, um pulso firme, sólido, que orienta o paciente para que ele consiga sentir algo de norteador na relação. Como acontece, por exemplo, com John Coltrane ao longo da música *Impressions*, em que o saxofonista é constantemente mobilizado pelo pulso firme e contínuo do baterista Elvin Jones, que o convida a acrescentar sempre novos elementos e a manter o seu sopro também firme e contínuo, mantendo o “trem em movimento”. A segunda modalidade descrita por Markman (2020) é o *acompanhamento não obstrutor*, que tem, por sua vez, uma intensidade média de suporte, menos conspícuo, “encontrando o paciente onde ele está, não o apressando nem o direcionando, acompanhando leve e cuidadosamente” (p. 439). Pode ser representado musicalmente pelo trabalho de Paul Motian, na música *River’s run*, de Marc Copland, em que o baterista cria um tecido fino, porém firme, que envolve o solista (envelope sonoro). Assim, o toque do terapeuta também é leve, não repetitivo, não conduzindo, mas sugerindo um ritmo.

A terceira modalidade seria o *acompanhamento lúdico e interativo*. Nessa modalidade, dentro de um brincar em conjunto, tanto analista quanto paciente estabelecem uma troca mútua. O clínico se coloca de forma mais espontânea, como que numa espécie de troca constante de papéis, em que o analista assume mais riscos e se expõe mais, saindo um pouco da posição de “sustentador” do ritmo, podendo criar solos também espontâneos. Essa modalidade pode ser um recurso que o clínico utiliza para captar o interesse e o prazer do paciente na interação, principalmente quando a resistência é maior e o paciente se sente mais só, distante e desconectado do analista. O clínico pode, assim, oferecer mais elementos que surgem espontaneamente em sua mente para que o paciente possa se sentir contagiado e, quem sabe, tomar tais elementos como estímulo para associar mais livremente (Markman, 2020).

O autor segue articulando outras modalidades de acompanhamento com apoio em casos clínicos que exigiram de sua criatividade e, portanto, de variações das formas de se envolver em termos de ritmo, narratividade, vocalizações e de presença. Para não me estender nesse ponto, ressalto apenas a intenção do autor em pensar e elaborar novas formas de “estar junto”, conforme a necessidade específica de cada paciente. Mesmo que Markman não trabalhe com uma aproximação com as teorias de Roussillon, Brun ou Alvarez, ele também parte de autores como Stern, Gratier, Winnicott, Trevarthen, entre outros, construindo caminhos diferentes para articular a temática da musicalidade, e que podem

igualmente nos auxiliar a pensar a influência do acompanhamento e da improvisação na expansão da mente do paciente.

Caso 1: Martin

Martin é um menino de 8 anos de idade cujo motivo de consulta é um atraso na alfabetização, juntamente com outros déficits de aprendizagem em paralelo. Ele se apresentava refratário às tarefas escolares, seja quando a mãe tentava ajudá-lo a fazer os temas, seja quando a professora realizava exercícios com ele em aula. Nas sessões, eu o percebia desvitalizado, com relativa inibição da capacidade imaginativa ou, quando mostrava alguma capacidade de imaginação, essa se dava atrelada a um jogo de futebol que construíamos no quadro-negro, em duas dimensões. Ademais, interessava-se bastante por jogos como o Uno e o Supertrunfo, e por figurinhas de jogadores de futebol, porém manifestando grande dificuldade em tolerar perder nesses jogos, de modo que não só modificava constantemente as regras, mas eram também modificações exageradamente distantes da realidade. Por exemplo, unia cartas de diferentes jogos (uma carta de Uno ao jogo de Super Trunfo) à sua mão, a fim de obter uma “vitória acachapante” a seu favor. Às vezes, no Super Trunfo, apenas dizia o número mais alto que vinha em sua mente, dizendo: “20 milhões. Ganhei!”. Em dadas sessões, apenas organizava as cartas e figurinhas de futebol no chão da sala como que numa tentativa de se sentir em posse de todos os valores e habilidades ali estampados.

Durante um tempo, minhas intervenções se davam em termos de conteúdo, ou seja, por meio da interpretação verbal dessa dificuldade, cuidadosamente colocando em palavras variações da seguinte ideia: “Será que quando percebes que vais perder te sentes tão pequenino que precisas unir tantas cartas para te sentir forte, potente ou enriquecido?”. No entanto, eu o sentia mais distante de mim após essas intervenções, independentemente do cuidado com que eu às colocava. Aos poucos, fui compreendendo a desvitalização, o retraimento imaginativo e lúdico (ou sua qualidade bidimensional) e a intolerância em perder na sua relação com as falhas narcísico-identitárias, mais nos termos do compartilhamento estésico e da sintonia afetiva. Então, passei a abrir mão dessas interpretações verbais e a investir em formas de interação pautadas na musicalidade da troca. Quando ele modificava as regras, eu não mais o confrontava e nomeava sua defesa, mas correspondia de forma entusiasmada, podendo dizer “nossa, que jogada, não tive nem chance!”, ou somente rindo com ele e dizendo “Uau!”, ou algo que espelhasse o seu próprio entusiasmo. Porém, o importante não era tanto o que eu dizia, mas a musicalidade dessa troca prazerosa. O valor por trás de tais intervenções estava no ritmo de sorrisos, gargalhadas e satisfações compartilhadas, isto é, no compartilhamento estésico e afetivo, e no abastecimento narcísico que lhe proporcionavam.

Certo dia, enquanto jogávamos, agora de forma mais livre e divertida, Martin buscou um pacote de massinhas de modelar na sua caixa e começou a manipulá-las ao mesmo tempo que jogava. Criou pequenas formas coloridas com elas, como uma pequena árvore, uma maçã e a cabeça de uma pessoa com um chapéuzinho, de maneira que me pareceu especialmente criativa e bela. Na sessão seguinte, Martin buscou novamente o pacote de massinhas e pôde criar, com minha ajuda, uma pequena história que incluía bonecos da família terapêutica. Em dado momento, moldou o corpo de uma cobra, para depois “abri-lo” e encenar o nascimento de um outro animalzinho. Não quero abordar o significado disso em termos de conteúdo, apenas destacar o processo mental que se colocou em marcha, em que Martin passou a elaborar formas e, depois, narrativas com uma qualidade onírica. Nas sessões seguintes, Martin passou a brincar de maneira lúdica, desejando construir mais e mais histórias. É claro, precisei emprestar minha mente a ele, ajudando-o a imaginar tais histórias, numa modalidade de acompanhamento lúdico e interativo. De todo modo, após algumas sessões, Martin ensaiou escrever algumas palavras no quadro negro. Mais tarde, em sessão com sua mãe, ela relatou que ele estava podendo tolerar melhor a hora dos temas. Até que certo dia, em entrevista com a escola, sua professora se emocionou ao me contar que ele tirou nota 10 em uma prova. Nas sessões que se seguiram, Martin começou a propor jogar forca, o clássico jogo de palavras, enquanto escrevia frases completas no quadro-negro e as lia para mim com grande prazer.

Caso 2: Valentino

Valentino é um adolescente de 15 anos de idade que chega ao CEAPIA já com um diagnóstico de autismo, porém com um bom repertório verbal e grande desejo para se socializar. No entanto, tinha claras dificuldades em termos de capacidade de interpretar as intenções, pensamentos e sentimentos dos outros, resultando em significativas dificuldades de habilidades sociais e um sentimento de desconexão com os pares. Em consequência, sofria de um quadro grave de depressão. Ademais, apresentava uma postura corporal hipertônica e um acentuado déficit em termos da expressão não verbal. Ao caminhar, não movimentava os braços, mantendo-os arqueados ao lado do corpo. Tinha dificuldades em modular a voz, e sua prosódia não tinha uma melodia, sendo rígida e “reta”. Além disso, sofria com um conjunto de hipersensibilidades sensoriais, bem como evitava qualquer contato visual com o olhar do outro.

Já nos primeiros encontros, sua dificuldade com o interjogo da conversa me suscitou dúvidas sobre como conduzir a sessão. Por exemplo, observei que o silêncio, por menor tempo que durasse, era-lhe absolutamente intolerável. Diante dessa vulnerabilidade, investi intuitivamente em uma interação bastante ritma-

da, como que numa modalidade de acompanhamento de suporte constante, não me importando com a ideia de evitar o silêncio. Também adaptei minhas vocalizações e movimentos a fim de suavizá-los, tentando torná-los mais melódicos e com uma “harmonia” entre o tom, o volume e a velocidade da fala, juntamente com os movimentos do corpo. Assim, Valentino pôde encontrar maior sustentação na interação, aos poucos se sentindo mais à vontade. Em consequência, conseguiu estabelecer uma espécie de associação livre, ao seu próprio modo. Passou a falar num ritmo constante, entusiasmando-se em compartilhar seus pensamentos, de modo que pudemos analisar juntos os seus relatos, numa reflexão compartilhada e prazerosa sobre suas experiências.

Com o tempo, seu discurso em sessão evoluiu de uma percepção vaga e confusa das interações interpessoais para uma descrição detalhada das cenas com o grupo de adolescentes. Começou a prestar mais atenção nas pessoas e, conseqüentemente, a identificar aspectos mais sutis dos seus comportamentos. Paulatinamente, foi identificando aspectos mais internos dos amigos, como as diferenças no jeito de se comunicar, de pensar, o senso de humor etc. Compreendeu que alguns gostavam de piadas bestas, enquanto outros de piadas mais rebuscadas e elaboradas. Seu repertório se enriqueceu, de modo que passou a compreender melhor como funcionava os duplos sentidos na ironia e no sarcasmo. Surpreendentemente, sua relação empática com os outros evoluiu, acompanhada da aquisição de algum senso de intercorporeidade afetiva. Por exemplo, ao assistir a um filme, percebeu que foi capaz de sentir algo muito aproximado do que o personagem do filme sentia, o que vivenciou como algo novo; bem como começou a perceber que os amigos sentiam coisas que nem sempre demonstravam explicitamente em suas expressões. Em consequência dessa evolução, na capacidade de estar com o grupo, iniciou um namoro com uma colega que se interessou por ele. Além disso, passou a me contar sonhos e reflexões recheadas de metáforas complexas e profundas. A partir da descrição que fazia de suas próprias sensações corporais, fomos elaborando noções mais refinadas em nível de sentimento. Aos poucos, arriscou olhar nos meus olhos e adquiriu mais expressividade nos movimentos, que agora acompanhavam suas expressões verbais.

Considerações finais

No caso de Martin, penso que se colocou em cena na relação terapêutica uma falha ocorrida no seio da relação com o objeto primário, que fazia com que o paciente permanecesse em busca da sensação primitiva de onipotência, de modo que não conseguia avançar para o reconhecimento do “aspecto *ilusório* da onipotência”, condição para o estabelecimento do espaço transicional (Winnicott, 1960/2007, p. 133). A partir do trabalho de acompanhamento rítmico, o paciente pôde “sentir” o terapeuta como um meio maleável, que se estendeu para

a manipulação da massinha de modelar, colocando em marcha processos muito incipientes de simbolização, e que parece ter propiciado a retomada dos processos de aprendizagem. No caso de Valentino, também se colocaram em cena suas falhas em nível da intersubjetividade primária (intercorporeidade) – mesmo que, no caso do autismo, por interferência também biológica –, que repercutiam nas capacidades de tomada de perspectiva com relação à experiência do outro (Fuchs, 2015). Embora alguns aspectos dessas dificuldades persistiram no decorrer do tratamento, o investimento no acompanhamento rítmico parece ter possibilitado evoluções importantes no nível do “sentir com” o outro, repercutindo igualmente nos níveis de intersubjetividade secundária e terciária, condição para uma melhor intuitividade das motivações e pensamentos dos outros, o que favoreceu a socialização desse adolescente. Assim, ao que parece, Valentino estava podendo desenvolver – lentamente – um senso de diferenciação *self*-outro, com representações de si e dos outros mais tridimensionais.

Espero ter podido demonstrar tanto o trabalho de “escuta” das manifestações em nível sensório-perceptivo-motor das experiências arcaicas não representadas quanto o trabalho técnico em nível de um *acompanhamento improvisador*, em que se joga com o estabelecimento de uma mesma pulsação intersubjetiva que vai evoluindo para variações desta, incluindo outras notas e melodias na interação. Como acontece, por exemplo, com a dupla mãe-bebê, com os seres humanos e os elefantes no filme *Hatari!* e com os músicos em suas sessões de improvisação, estabelece-se uma relação de mutualidade pela vibração ressonante que une os corpos e cria essa espécie de envelope sonoro compartilhado, dançante e brincante. Esse processo, ao mesmo tempo que une, introduz a diferença: a homossensualidade primária em duplo. Pode-se observar, assim, seus efeitos em termos da formação de significantes formais prazerosos e dos processos de simbolização primária. Tanto as histórias criadas com Martin quanto os sonhos e metáforas trazidos por Valentino parecem evidenciar esses processos.

A partir da revisão teórica e dos casos clínicos apresentados, busquei refletir sobre a importância da musicalidade nos âmbitos do desenvolvimento emocional e cognitivo, bem como o lugar que esse conhecimento pode ocupar na técnica psicoterápica com crianças e adolescentes, principalmente no campo dos traumas narcísico-identitários, conforme nomeia Roussillon (2014).

Referências

- Alvarez, A. (1985). The problem of neutrality: some reflections on the psychoanalytic attitude in the treatment of borderline and psychotic children. *Journal of Child Psychotherapy*, 2(1), 87-103.
- Alvarez, A. (2021a). *Companhia viva*. São Paulo: Blucher. (Trabalho original publicado em 1992)

- Alvarez, A. (2021b). *O coração pensante*. São Paulo: Blucher.
- Anzieu, D. (2014). Les signifiants formels et le moi-peau. *Annuel de l'APF*, 1, 175-197. (Trabalho original publicado em 1987)
- Bion, W. R. (2021). *Aprender com a experiência*. São Paulo: Blucher. (Trabalho original publicado em 1962)
- Brun, A. (2018). A escuta das formas primárias de simbolização no trabalho analítico. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 52(2), 35-53.
- Brun, A. (2015). Processus créateur et figuration des traumas corporels archaïques dans les médiations thérapeutiques pour enfants psychotiques et autistes. *Cliniques Méditerranéennes*, 91, 9-26.
- Carvell, L. (Diretor). (1966). *The universal mind of Bill Evans: jazz pianist on the creative process and self-teaching* [Filme-vídeo].
- Ciccone, A. (2018). A ritmicidade nas experiências do bebê, sua segurança interna e sua abertura para o mundo. In: R. Aragão, & S. Zornig, S. *Continuidade e descontinuidade no processo de subjetivação do bebê* (pp. 15-28). São Paulo: Escuta.
- Freud, S. (2006). Construções em análise. In: S. Freud, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1937)
- Fuchs, T. (2015). Pathologies of intersubjectivity in autism and schizophrenia. *Journal of Consciousness Studies*, 22(1-2), 191-214.
- Gratier, M. (2001). Harmonies entre mère et bébé: accordage et contretemps. *Enfances & Psy*, 13, 9-15.
- Gratier, M. (2007). Les rythmes de l'intersubjectivité. *Enfances et Psy*, 44(1), 47-57.
- Guerra, V. (2017a). O ritmo, a musicalidade comunicativa e a lei materna na artesanaria da subjetivação humana. *Publicação CEAPIA*, 26(1), 8-21.
- Guerra, V. (2017b). O ritmo na vida psíquica: diálogos entre psicanálise e arte. *IDE São Paulo*, 40(64), 31-54.
- Haag, G. (1990). Identifications intracorporelles et capacités des séparation. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 38(4-5), 245-248.
- Hobsbawm, E. (2023). *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Panksepp, J., & Trevarthen, C. (2009). The neuroscience of emotion in music. In: S. Malloch, & C. Trevarthen. *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship* (pp. 105-146). Oxford: Oxford University Press.
- Markman, H. (2020). Accompaniment in jazz and in psychoanalysis. *Psychoanalytic Dialogues*, 30(4), 432-447.
- Rose, C. (Diretor). (1992). *Wynton Marsalis, Marcus Roberts and Stanley Crouch interview: the complexity of jazz* [Filme-vídeo]. PBS Network.
- Roussillon, R. (2004). La dépendance primitive et l'homosexualité primaire (en double). *Revue Française de Psychanalyse*, 68(2), 421-439.
- Roussillon, R. (2010). The deconstruction of primary narcissism. *International Journal of Psychoanalysis*, 91(4), 821-837.
- Roussillon, R. (2013). Symbolisation primaire et secondaire. Recuperado em 3 out. de 2023, de http://reneroussillon.com/symbolisation/symbolisation-primaire-et-secondaire/#_ftnref4

- Roussillon, R. (2014). O trauma narcísico-identitário e sua transferência. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 48(3), 187-205.
- Roussillon, R. (2015). La fonction symbolisante de l'objet. *Jornal de Psicanálise*, 48(89), 257-286.
- Roussillon, R. (2019). As funções do objeto (do clínico) e o Meio Maleável. In R. Roussillon, *Manual de prática clínica em psicologia e psicopatologia* (pp. 175-195). São Paulo: Blucher. (Trabalho original publicado em 2012)
- Stern, D. (1992). *O mundo interpessoal do bebê*. Porto Alegre: Artmed. (Trabalho originalmente publicado em 1985)
- Trevarthen, C. (1979). Communication and cooperation in early infancy. A description of primary intersubjectivity. In M. Bullowa (Org.), *Before speech: the beginning of human communication* (pp. 321-347). London: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C., & Aitken, K. (2001). Infant intersubjectivity: research, theory and clinical applications. *Journal of child psychology and psychiatry*, 42(1), 3-48.
- Winnicott, D. W. (2007). Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro *self*. In: D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed. (Trabalho original publicado em 1960)