

CAMILA FLABOREA

O desenvolvimento do cantor lírico numa abordagem
de base psicanalítica: Reflexões sobre uma proposta
de trabalho.

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

PUC/SP, São Paulo, 2007

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Psicologia Clínica, sob a orientação do Professor Doutor Alfredo Naffah Neto.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Camila Flaborea

São Paulo, de de 2007.

Banca Examinadora:

Para Paulo, Cláudia e Alfredo. Sem vocês, nem uma única linha poderia ter sido escrita.

RESUMO

O presente trabalho busca refletir acerca de uma proposta de trabalho com o cantor lírico que atrela seu desenvolvimento artístico ao pessoal. A abordagem aqui apresentada é de base psicanalítica, fundamentada principalmente na postura do chamado Grupo dos Independentes.

Os referenciais teóricos adotados, além de Freud, são Michael Balint e Hans Loewald.

Além da psicanálise, são utilizadas técnicas de terapia corporal (calatonia e toques sutis), dança (técnica Klauss Vianna) e teatro.

Foi construído um diário clínico a partir de três casos, que posteriormente foi submetido à análise em busca do método de manejo da transferência dentro de um contexto não psicanalítico.

Pude constatar que as relações objetais e a sublimação são processos intrincados no fazer artístico da cena. Dessa forma, procurei discorrer acerca dessas percepções do ponto de vista psicanalítico e artístico.

Como conclusões, trago um inventário a respeito dos ganhos, perdas, limites e possibilidades verificadas através dessa opção de trabalho.

Nas considerações finais, apresento as mudanças de postura profissional acarretadas a partir dessa experiência.

ABSTRACT

My intention in writing this paper is to reflect about a proposal of work with lyric singers that attaches the artistic development to the personal development.

The presented approach has a psychoanalytic basis, especially founded on the English Middle Group.

The theoretical references, besides Freud, are Michael Balint and Hans Loewald.

Together with the psychoanalysis method base, body therapy techniques (Calatonia and “Subtle Touches”) are used, as well as dance techniques (Klauss Vianna method) and drama techniques.

A clinical diary, constructed for the three presented cases, was analysed so it became possible to figure out the transference handling within a non psychoanalytical context.

I could notice that the object relations and the sublimation are aspects deeply linked to the artistic construction of the scene.

Due to this perception, my intention is to discuss such processes both in psychoanalytic and artistic settings.

To conclude, I have made an inventory of wins, losses, borders and possibilities that have brought about through this approach.

In final considerations, I will present the professional changes occurred on my professional posture due to this experience.

Agradecimentos

Agradecer a todos que participaram desse processo seria impossível. Como agradecer a tantos autores consagrados, a tantas pessoas anônimas que, sem saberem, ajudaram-me a dar palavras a impressões tão pessoais?

Portanto, faço um agradecimento incompleto, mas, nem por isso, menos especial para mim.

Em primeiro lugar, aos meus companheiros de turma de orientação. Que me acolheram, respeitando as origens diferentes e os objetivos comuns que nos ligaram. Esperava encontrar um grupo de trabalho e encontrei, além disso, amigos queridos, que me ensinaram muito não só a respeito da academia, mas de convivência, respeito, carinho e solidariedade. Queridos Ângela, Léo, Vera, Dorli, Letícia, Sônia, Judith, Ester, Valéria, agradeço por tudo.

Professores especiais de antes, durante e depois desse processo como Maria Lúcia Pupo e Silvia Telesi Fernandes, da ECA/USP e Luiz Cláudio Figueiredo da PUC. O discernimento de vocês tem me orientado ao longo do meu caminho e tenho certeza de que continuará sendo assim.

Agradeço aos meus alunos, clientes e pacientes, pelo aprendizado que tem me proporcionado, permitindo que meus pensamentos não morram em terreno infértil, longe da clínica. E aqui um obrigada especial à Antônia e seu maestro, à Branca e ao Marcos por terem confiado que nossa experiência pode ser útil de alguma maneira a outras pessoas. Espero ter sido uma porta voz fidedigna e merecedora do tesouro que vocês puseram em minhas mãos para ser compartilhado.

Àqueles a quem dedico esta dissertação, não há palavras suficientes para agradecer a paciência, o amor e a colaboração. Paulo Mandarinó, companheiro de trabalho, de artes, de vida. Cláudia Meireles Reis, minha analista, sempre me lembrando que “a vida é soberana”, deu-me mais do que eu seria capaz de explicar... Construção conjunta erguendo base sólida. E Alfredo Naffah Neto, que me deu a oportunidade de estar aqui hoje, por sua confiança em minha loucura e em meu bom senso.

Agradeço a meus familiares, especialmente à minha mãe.

Agradeço a honra de ter sido agraciada com a ajuda financeira do CNPQ que tornou viável minha dedicação a esse trabalho.

A FÁBULA E A VERDADE

A Verdade, toda nua,

Saiu um dia de seu poço.

Seus encantos estavam um pouco

Destruídos pelo tempo.

Jovens e velhos fugiam à sua visão.

A pobre verdade, entediada,

Não encontrava abrigo onde pudesse habitar.

A seus olhos vem se apresentar

A Fábula, ricamente vestida,

Usando plumas e diamantes.

A maior parte falsos, mas muito brilhantes.

- Ei, você - diz ela

O que faz neste caminho?

A Verdade responde:

- Veja, gelo.

Aos passantes peço em vão

Que me ofereçam abrigo.

Amedronto a todos. Ai de mim!

*Sei que uma mulher velha não consegue mais
nada.*

No entanto, você é a minha caçula.

Diz a Fábula, sem vaidade:

*- Em toda parte sou bem recebida. Mas
também, senhora verdade, por que mostrar-se
assim nua?*

Não é astucioso. Venha, ajeitemos-nos,

Que o mesmo interesse nos une:

Venha sob meu manto, caminharemos juntas.

Entre os sábios, por sua causa,

Não serei refutada.

Por minha causa, entre os loucos

Você não será maltratada.

Servindo por este meio, cada um segundo seu

gosto,

Graças à sua razão e graças à minha

loucura,

Nós caminharemos juntas.

Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794), tradução
de Sérgio e Dominique Fingerhann, gentilmente
cedida.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract	
Agradecimentos	
A Fábula e a Verdade	
1. <u>Introdução</u>	
1.1 Apresentação: uma clínica singular e o percurso que nos espera...	14
1.2 Formação e encontro com o canto	19
2. <u>Diário Clínico</u>	
2.1 Recursos Técnicos e seu uso	21
2.1.2 Balint e o vínculo terapêutico	22
2.1.3 O conceito fundamental de tônus e a Eutonia	24
2.1.4 Calatonia e Toques Sutis	29
2.1.5 A técnica Klauss Vianna e sua dinâmica de movimentos	35
2.2 Antônia	39
2.3 Branca	60
2.4 Marcos	66
2.5 Problema e metodologia de pesquisa	75
3. <u>Uma não-psicanálise psicanalítica</u>	
3.1 Voz e trapézio	79
3.1.2 <i>Thrills</i>	83
3.1.3 Regressões	91
3.2 Corpo e Sublimação	96
3.3 E veio o espaço...	107

4. <u>Conclusões</u>	120
5. <u>Considerações finais</u>	124
6. <u>Bibliografia</u>	127
7. <u>Anexo</u> : <i>Poema do Artista Quando Coisa</i> , de Manoel de Barros.	130

1. Introdução

“Tudo o que não invento é falso.”

Manoel de Barros

1.1 Apresentação de uma clínica singular e do percurso que nos espera...

Início essa apresentação com as palavras de Alfredo Naffah Neto sobre o conceito ampliado de clínica: “Clínica, aqui, é entendida num sentido amplo, que transcende as práticas de consultório. Designa, antes de tudo, uma certa maneira de avaliar a realidade (social, cultural, psíquica), a partir de certos sintomas manifestos e buscar, a partir deles, a conjuntura subjacente que produziu e mantém essa realidade. Aí, então, detendo as chaves da sua produção, inventar os meios para a sua transformação.”¹

A partir desse conceito, vamos buscar inserir o desenvolvimento do cantor lírico dentro dessa prática. O desafio de aprender a cantar e buscar desenvolvimento nessa Arte englobando as técnicas vocal e cênica, que se mostrarão, ainda que tão complexas, insuficientes nos processos artísticos que temos acompanhado de perto, requerendo uma compreensão ainda mais ampla do fazer artístico e do sujeito.

¹ Naffah Neto, A. *Falando de Amor*. SP. Ed. Agora, 2006. P.11, nota de rodapé.

Este é um trabalho sobre bastidores. Nasceu da observação e da preparação para o que vem a ser, ou não, exposto. Num personagem, na vida.

A preparação... O que antecede a ação, mas não tem sentido sem ela.

Um lugar onde passado e presente se entrelaçam: um espaço atemporal. Um lugar onde a consciência ocupa a parte de um décimo do trabalho, mas sem ela não seríamos capazes de acessar os outros nove décimos. Sendo assim, conviver com incertezas passa a ser rotina; a alteridade é convidada de todos os dias; e as relações, em suas possíveis dimensões, assumem o primeiro plano. Não se escapa dos bastidores. Melhor é aprender a conviver com eles, com o subterrâneo que emerge.

Não sei se falo aqui de construções ou desconstruções. Talvez das duas coisas, num caminho que nos leva, em espiral, ainda a outras perguntas, que serão base para outras curvas e ainda outros caminhos... Mas certamente falo de encantamento. O mundo ganhando um colorido todo particular que torna nosso cotidiano mais suportável. Tem sido assim minha experiência com esses artistas maravilhosos: eternos aprendizes, trabalhadores corajosos, seres humanos buscando *re – en - cantar* um mundo que se tem tornado cada dia mais cru diante de nossos olhos impotentes e perplexos.

Farei uma recapitulação de como a articulação corpo/voz/psiquismo aconteceu diante de mim e, a partir da prática, buscarei uma fundamentação teórica para todo este processo que tenho visto ser ignorado na formação e no desenvolvimento de nossos artistas.

Os recursos técnicos usados e desenvolvidos para esta jornada serão explicitados nos itens e capítulos seguintes.

No entanto, gostaria de reservar um lugar especial à psicanálise; a ela coube perpassar todo o corpo do trabalho. É a fundamentação teórica para toda a busca de integração entre corpo, voz e psiquismo. É o agente catalisador de minha escuta, de um olhar

particular; e espero poder compartilhar a experiência de uma identidade profissional sendo moldada através da prática e da teoria.

O trabalho terá seis capítulos. O primeiro, a introdução, busca apresentar essa proposta clínica tão particular e dar ao leitor as primeiras noções de como ela foi-se formando através dos anos, através de diferentes experiências e circunstâncias. Busca, principalmente, apresentar o início da radical transformação que começou a se operar em mim ao ter contato com minha voz em minhas primeiras lições de canto.

O segundo capítulo iniciará com o relato sobre as técnicas envolvidas no processo com meus clientes e em seguida passarei ao diário clínico, onde pretendo partilhar, dentro da medida do possível, partes desses processos tão enriquecedores e tão marcantes para mim. Esse diário foi escrito durante meses a fio, e alguns trechos foram selecionados para que pudéssemos chegar a uma forma coesa e de possível articulação teórica que espero seja a mais clara e precisa possível. Todas as identidades foram devidamente preservadas. E agradeço àqueles que se propuseram a expor nosso trabalho aqui:

Antônia, Branca e Marcos, firmes na crença de que ele será útil de alguma forma a outras pessoas.

A partir desses capítulos iniciais surgem o problema e a metodologia de pesquisa, fundamentado em todos os itens levantados até então. Uma vez que o problema dessa pesquisa surgiu a partir de uma prática, nada mais coerente do que localizá-lo, bem como a metodologia aplicada aqui, depois do diário clínico. Embora seja uma posição não ortodoxa no que se refere à estrutura de uma dissertação de mestrado e também não completamente verdadeira, posto que o problema, ou os problemas, foram surgindo durante a prática clínica, decidimos localizá-lo no item 5 do capítulo 2 para dar ao leitor uma possibilidade de encontrar as questões levantadas como conseqüências dos encontros vividos e elaborados.

O terceiro capítulo intitulado “uma não-psicanálise psicanalítica” busca articular as sensações e os sentimentos envolvidos no cantar com teorias de Michael Balint, psicanalista inglês, velho conhecido (vide item 2.1.1) - com a licença para a digressão pessoal; a proposta é de termos uma atividade configurada como “não-psicanálise”, mas que usa todo o instrumental do método psicanalítico para que possa ser realizada (Daí o título do capítulo, sugerido por meu orientador nesse percurso). Aqui, pretendo uma exposição do raciocínio teórico que me acompanha, tratando das questões mais arcaicas do corpo e da voz: as questões que estão ligadas à fase pré-verbal e à ruptura do amor primário, fase onde mãe e bebê não se diferenciam. Para que e como identificá-las na prática do canto? Que influência elas exercem e como manejá-las para levar o sujeito a um desenvolvimento pessoal e, neste caso, conseqüentemente artístico?

O próximo item (2) do mesmo capítulo III continuará abordando questões provindas da prática, essenciais no desenvolvimento dos artistas que podem ser problematizadas através de uma escuta psicanalítica e que nos fornece, através dela, outros ângulos, outros pontos de vista a respeito do artista enquanto sujeito, seus processos de desenvolvimento, suas limitações, e tantas complexidades envolvidas nos campos da sublimação e do corpo do intérprete. Surgiu a sugestão sofisticada e apurada de Luis Cláudio Figueiredo, participante desta banca, de procurar compor este item em camadas; ou seja, tal qual a feitura de um quadro, somar cores da minha história, formação, prática clínica, análise pessoal e teoria psicanalítica, de maneira tal que possamos vê-las todas combinadas formando uma imagem que não se reduz a nenhuma e que tão pouco se perde de seu ponto de partida que é a articulação corpo/voz/psiquismo dentro do desenvolvimento de cantores líricos.

Início apresentando os conceitos de pulsão e sublimação de Sigmund Freud e buscarei fazê-lo de modo que seja suficiente para que possamos passar à teoria de Hans Loewald,

desenvolvida a partir de sua leitura de Freud, com um entendimento mínimo de seu raciocínio. Sobre essa base, buscarei acrescentar a prática para que a teoria possa ser articulada com o diário clínico. A questão das pulsões e da sublimação, sempre ligadas, mas não mais restritas ao corpo (não se trata mais de uma área pré-verbal), sua influência no fazer artístico e como manejá-las, para que se tornem aliadas da produção civilizada e não um impedimento ao seu desenvolvimento. Em seguida, trago a última parte (3) desse capítulo, onde procurarei fazer uma análise *a posteriori* de mecanismos comumente abordados na esfera exclusiva da psicanálise, a saber, conflito, sintoma, transferência e resistência que creio estarem presentes no diário clínico (dentro do contexto onde esse diário foi construído). A partir daí, proponho a subsequente análise das soluções ou direcionamentos propostos a partir dessa escuta dentro de um processo não psicanalítico.

O quarto capítulo nos trará as conclusões possíveis que, inventariadas, devem nos dar uma bela (?) paisagem constituída por essa proposta de trabalho. Ali, espero explicitar uma maneira possível de haver um encontro entre Arte e Método Psicanalítico, sempre a partir do canto lírico, sem que as linguagens (da Arte e da Psicanálise) percam seus valores particulares. Ao contrário, buscarei expor as contribuições que podem advir desse diálogo e, por outro lado, a definição de campo de ação particular de cada uma delas, ou seja, onde elas não se misturam.

O quinto capítulo traz considerações finais, onde procurarei recapitular todo esse processo em termos de uma identidade profissional sendo flexibilizada e depois modificada, e expondo a qual ponto cheguei depois deste caminhar intenso.

No sexto e último capítulo, apresento minhas referências bibliográficas.

1.2 Formação e encontro com o canto

Ceguei ao estudo do canto em 1999.

Até então, o que eu vinha desenvolvendo na dança e no teatro, desde muito cedo, era uma rotina dedicada exclusivamente ao corpo. Foi esse corpo que teve um encontro com o canto lírico, onde, no início, tudo era feio, desafinado e apavorante.

Foi o canto possível para mim, não o canto que eu gostaria de ter tido, fácil, harmonioso. Foi um canto difícil, desafiador e até mesmo sofrido. Não era por acaso que eu apresentava tanta resistência a essa experiência... Mas o mais importante é que, pela primeira vez, minhas atenções voltavam-se para a minha voz, para o som emitido por mim e para o cantar. E essa descoberta trouxe angústias e novos horizontes, como poderemos perceber durante esse relato.

No entanto, é importante que se diga, para ter coragem de encarar as primeiras notas, houve um apoio fundamental.

Carrego comigo uma crença profunda nos encontros. Acredito que eles sejam responsáveis por muitas mudanças em nossas trajetórias.

Em 1998, houve um desses encontros que alteram os rumos. Conheci Paulo Mandarin, cantor lírico com carreira profissional iniciada em 1988 e professor de canto há alguns anos.

Depois de presenciar algumas de suas apresentações com olhos de atriz e dançarina, eu o via como uma voz que cantava “do pescoço para cima”, fenômeno que eu dizia ser o de “uma voz sem corpo”. Ele, por sua vez, diante de uma recusa enorme da minha parte

em experimentar as sensações do canto, dizia que eu tinha “um corpo sem voz”. Entendi que tínhamos percepções complementares a respeito de nossas atividades artísticas.

A decisão de investigar essa dicotomia em ambos aconteceu um ano depois. Comecei a trabalhar com Paulo o corpo do cantor, do intérprete, através de técnicas de consciência corporal e expressividade cênica; e comecei a fazer aulas de canto, tímida e medrosamente.

A constatação dos resultados que estavam sendo obtidos mudou nossa maneira de encarar o conjunto “corpo e voz”. Paulo começou a cantar de maneira mais inteira, ou, dizendo de outra forma, sua interpretação passou a afetar seu corpo também, o que o fez ganhar muitas qualidades profissionais que não poderiam existir numa “voz sem corpo”. Aqui as aspas são importantes porque, é claro, usamos uma figura de linguagem, pois a voz necessariamente provém do corpo e o afeta. O que se modificou foi a percepção e o uso que ele passou a fazer desse corpo enquanto instrumento de interpretação.

Quanto a mim, o percurso foi bastante difícil, já que através da voz tive a surpresa de passar a ter contato com sensações inéditas para mim, ainda que tivesse passado tantos anos em aulas de dança e de teatro. Ficou evidente que, em mim, voz e corpo tinham traçado caminhos paralelos.

Começamos então a propor aos alunos de canto do Paulo que experimentassem a conjugação com o trabalho corporal, pois acreditávamos que essas pessoas poderiam ser beneficiadas artisticamente – elevando a qualidade de sua produção – e pessoalmente – desenvolvendo seu nível de integração entre corpo e voz.

Assim aproximaram-se Antônia, depois Branca e por fim Marcos.

2- Diário Clínico

2.1 Recursos técnicos e seu uso

Aqui procurarei descrever as técnicas as quais me refiro em todo o corpo do trabalho e que, por fazerem parte da minha trajetória, hoje estão implicadas na proposta que apresento. Iniciarei falando um pouco sobre meus anos de trabalho com psicopatologia e em seguida prosseguirei abordando as técnicas corporais propriamente ditas, buscando mostrar suas origens, concepções originais, influências em meu modo de trabalhar e por fim a maneira como as venho utilizando dentro da demanda de desenvolvimento artístico que me propus problematizar, que é o desenvolvimento voltado para o canto lírico.

A idéia é a de mostrar como o uso dessas técnicas corporais somadas a uma compreensão psicanalítica pode interferir no desenvolvimento artístico de cantores.

2.1.1 Balint e o vínculo terapêutico

Meu primeiro encontro com Balint foi através de seu livro *O Médico, Seu Paciente e a Doença*. Era 1995 e eu recebi a instrução de ler essa publicação para que ela servisse de referência para um curso que seria implantado no terceiro ano da graduação da Faculdade de Medicina da Santa Casa de São Paulo.

Quem estava na direção técnica da psiquiatria era o recém chegado de Londres, doutor Eduardo Iacononi.

Eduardo trazia consigo o desejo de implementar na Santa Casa uma prática comum na Inglaterra, mas ainda inédita no Brasil: a utilização de atores para o treinamento médico dos estudantes de psicopatologia. Eu, cursando graduação em Artes Cênicas, fui convidada para dar início ao método. A mim caberia a construção das personagens e atuação nas aulas. Em linhas gerais, o trabalho consistia em elaborar roteiros centrados em personagens portadores de psicopatologias e dramatizar uma situação de consulta clínica (isto é, não psiquiátrica), onde um aluno voluntariamente faria o papel do médico e um ator ou atriz de um (a) paciente. A elaboração desses roteiros foi sempre feita em conjunto pelos atores e médicos. No início, éramos duas pessoas na equipe e , quando me afastei da Santa Casa, éramos sete.

Através desse método, pretendíamos trabalhar diagnóstico diferencial em psicopatologia, mas também a relação médico/paciente, já seguindo a trilha de Balint

que diz que “a primeira medicação que um paciente recebe em seu tratamento é a personalidade do médico”².

Como se pode notar, Balint já surgiu como um norte a ser seguido nessa busca de um vínculo terapêutico eficaz.

Não pretendo esmiuçar todas as dinâmicas envolvidas nesse processo que ocupou lugar importante em minha vida por dez anos, porque esse não seria o lugar adequado para isso. Posso dizer, entretanto, com muita alegria, que esse programa iniciou seu percurso na graduação e se estendeu paulatinamente aos médicos residentes do Pronto Socorro; depois, aos programas de formação oferecidos pela Santa Casa como o programa de Saúde da Família e de atendimento emergencial psiquiátrico em hospitais públicos, indo mais adiante ramificar-se na graduação de psicologia da Faculdade Mackenzie e no Hospital das Clínicas.

A concepção de Balint do que é Medicina³, do que é construir um vínculo terapêutico e sua importância na cura ou na qualidade de vida do paciente foi fundamental desde o início. E sem dúvida alguma foi minha grande escola no que se refere à psicopatologia e à relação médico/paciente. Com Balint, aprendi desde cedo a buscar preservar ou propiciar a integração corpo/mente, e a não separar vínculo de tratamento.

² Balint, M. *O Médico, seu Paciente e a Doença*. Livraria Atheneu, SP, 1984.

³ Balint deu uma entrevista que foi publicada em 2002 em um artigo de Judith Mészáros intitulado *Could Balint have done more for Ferenczi?* onde ele narra um pouco de sua experiência de treinamento com jovens médicos. Diz Balint: “Após apresentar os exames e a doença orgânica, vejamos ...Como é essa mulher? Como sua personalidade e seus problemas com seu casamento e com seus filhos estão ligados a sua doença?...Isso é Medicina! Não é que nós assumamos essa conexão...nós vemos como essas coisas estão conectadas...Isso é Medicina!” (tradução livre da autora)

2.1.2 O conceito fundamental de tônus e a Eutonia

Gerda Alexander⁴, a fundadora da Eutonia, dá a seguinte definição⁵: “O tônus é a manifestação da vida no músculo e evidencia a comunicação funcional deste com o sistema nervoso. A musculatura saudável realiza tanto contração quanto descontração com eficiência, ou seja, exibe uma plena capacidade de variação de seu tônus”. Pondo em outras palavras, é a capacidade das fibras musculares de modificação em sua elasticidade.

A partir do conceito estabelecido de tônus, visou desenvolver essa idéia em duas direções distintas, porém coligadas: a primeira idéia é a de que para o canto lírico existe a necessidade de uma tonificação adequada (tanto em relação à intensidade quanto em relação à disposição no corpo) que é específica para essa atividade - e as técnicas descritas abaixo (Calatonia, Toques Sutis e Eutonia) funcionam de maneira análoga, uma vez que atuam sobre este tônus. E a segunda é a de que existe algo que chamarei de “tônus psíquico”, que está diretamente relacionado ao tônus muscular (mas que não é ele) e também precisa ser trabalhado para o canto lírico. Esse tônus psíquico faz parte do aparelho psíquico e está profundamente ligado à estrutura nervosa, respiratória e músculo-esquelética. Por fim, é importante relacionar as duas qualidades de tônus para podermos compreender o uso que proponho das técnicas que privilegiam a unidade psicossomática para o treinamento e desenvolvimento do cantor.

⁴ 1908-1994

⁵ Alexander, Gerda. *Eutonia: Um caminho pra a percepção corporal*. Ed. Martins Fontes, SP, 1991.

Muitas vezes, não será possível separar o manejo de tônus corporal do psíquico. É importante entender que as técnicas adotadas têm uma visão indissociada de corpo e mente. Logo, atuando sobre o primeiro atingimos a segunda, e vice-versa.

Dos recursos disponibilizados por essa técnica, os que trabalham com as sensações musculares têm me parecido os mais conformes com meus objetivos. Intervenções com os chamados materiais auxiliares, especialmente a bolinha de tênis, fazem parte do dia a dia do trabalho. O procedimento básico é fazer com que o cliente solte o seu peso sobre a bolinha de tênis, que estará colocada em local específico. No caso da bolinha, esse lugar será quase sempre um músculo, já que os ossos raramente são trabalhados desta maneira.

Auxiliar meus clientes a terem contato com a propriocepção é uma das trilhas percorridas insistentemente nesse meu caminhar. A impressão de que as relações com o mundo só podem partir de um contato consigo mesmo sempre foi muito forte. Dessa maneira, mesmo não tendo um objetivo final determinado, podíamos saber que a trilha era a da consciência corporal.

No entanto, com o tempo, uma outra questão passou a ser mais importante do que esta: acreditando que o contato consigo mesmo é primordial no desenvolvimento artístico, o que interfere na tolerância que cada pessoa tem a esse contato? E aí, houve uma inversão: se anteriormente partia do pressuposto de que o contato consigo determina o contato com o outro, aos poucos fui observando o contrário: o contato com o Outro agindo diretamente no contato que o artista tem consigo. Este Outro podendo ser um terapeuta, diretor, colega de cena; mas também o ambiente, a música, a própria voz (principalmente quando usada de maneira não cotidiana) ou uma estruturação corporal que foge do padrão até então conhecido. Se eu pretendia partir do contato consigo para trabalhar o contato com o Outro, percebo que o contato com esse Outro (que está fora)

vem determinar até mesmo a tolerância e a capacidade de convivência com o Outro que mora em cada um de nós: outra voz, outro corpo, outras possibilidades espontâneas. Pode-se intervir na convivência do indivíduo com seu “estrangeiro em si” a partir da convivência com o estrangeiro real, o objeto real. Para os processos criativos, especialmente os artísticos, e mais especificamente os cênicos, esse contato com a alteridade em si é primordial. Sobre isso há literatura em abundância. Nós vamos em outra direção: pensando o corpo como elemento constituinte do ego e por conseqüência natural a voz produzida por este corpo, teremos aí relações importantes a serem estabelecidas no plano psíquico: o dentro e o fora, o preso e o solto, o fixo e o móvel, o flexível e o rígido, o alongado e o encurtado. Não nos esquecendo das sensações de peso, volume, timbre, enfim...tudo o que nos contorna e nos dá limites⁶.

A partir do conceito de tônus corporal, criamos um neologismo e estamos propondo o termo “tônus psíquico”.

O tônus psíquico transita no universo do afeto e também da representação (coisa e palavra) e, portanto, está diretamente relacionado com o consciente, através desta, e com o inconsciente, através daquela.

A pergunta é: Qual é a necessidade de trabalho que se mostra durante o processo artístico para que tenhamos que pensar nesses termos e não somente em termos técnicos vocais, corporais ou cênicos?

Relacionar as duas qualidades de tônus para podermos compreender o uso que proponho das técnicas que privilegiam a unidade psicossomática para o treinamento e desenvolvimento do cantor é fundamental e nos dedicaremos a isso.

⁶ E não estamos tratando somente de superfície cutânea, é importante lembrar.

A palavra eutonia (voltando a ela) significa “tensão em equilíbrio; tônus harmonioso” (do grego eu: bom, harmonioso e do latim tônus: tensão).

O trabalho consiste no uso da atenção às sensações promovendo a ampliação da percepção e da consciência corporal.

Gerda Alexander descrevia a Eutonia como uma pedagogia-terapêutica, pois visa que os clientes se tornem autônomos na manutenção do bem-estar corporal e na busca da saúde. Essa técnica tem nos chamados ‘materiais auxiliares’⁷ uma parte muito importante de prática. As possibilidades anunciadas a partir de seu uso serão descritas nos casos clínicos.

Pretende-se que o cliente entre em contato com suas sensações, percepções, emoções, pensamentos, e também com o corpo em relação ao espaço, aos outros seres, ao solo, ao ar, aos sons, à gravidade.

Maria Thereza Bortolo⁸ faz uma colocação no site oficial da Associação Brasileira de Eutonia que merece transcrição antes de ser comentada:

“Dizemos [que a Eutonia] é a pedagogia do sujeito ou da subjetividade porque o aluno é estimulado a entrar em contato profundo consigo através das suas sensações, percepções e observações, construindo a sua identidade no próprio reconhecimento e no reconhecimento do outro. A subjetividade é social, ela se constrói na complementaridade eu-outro. O trabalho é feito no sentido de desenvolver no aluno a sua concentração, atenção, estado de presença, contato, fazer os movimentos sem esforços desnecessários, com economia de forças. O trabalho está focado nas possibilidades de cada um, não havendo ênfase em resultados. Nada disso tem sentido, se o eutonista não der tempo suficiente para o aluno pesquisar, sentir, compreender,

⁷ Os mais frequentes são: bola de tênis, bambu, castanhas, pedras e sacos de areia de vários tamanhos.

⁸ Maria Thereza Bortolo é eutonista e pedagoga. É coordenadora e docente do curso de Formação Profissional em Eutonia.

incorporar. Nada disso tem sentido, se o eutonista atropelar o trabalho com suas expectativas e desejos. O trabalho é feito com o outro e não apesar deste”.

Podemos notar vários pontos de encontro entre a proposta da Eutonia e a proposta psicanalítica. Na primeira frase do texto, Bortolo define que a Eutonia é uma pedagogia da subjetividade *porque*⁹ o aluno é estimulado a entrar em contato profundo consigo através das suas sensações, percepções e observações, construindo a sua identidade no próprio reconhecimento e no reconhecimento do outro. E prossegue descrevendo outros aspectos dessa pedagogia que se dá no encontro, sem busca de resultados, ao contrário, aceitando e recebendo aquilo que emerge da construção conjunta.

Por que essa técnica é tão cabível dentro da proposta de trabalho que temos traçado sendo ela uma pedagogia?¹⁰ Parece um contra-senso que logo em seguida a mesma autora continue dizendo que “o trabalho está focado nas possibilidades de cada um, não havendo ênfase em resultados”.

Diante disto, talvez possamos concluir que essa pedagogia a qual Bortolo se refere é o aprender sobre si próprio e o desenvolvimento mental, respeitando o objetivo particular de cada indivíduo, e não partindo de um pressuposto tido como *o correto*.

E isso nos leva a duas questões seguintes: 1) não havendo um objetivo específico, pode-se ainda pensar numa pedagogia, ou dizendo de outra maneira, estamos falando de uma aula ou de uma sessão? e 2) Já que a técnica tem sido usada para desenvolvimento artístico, como aplicá-la em um objetivo específico (um personagem a ser desenvolvido, por exemplo) ainda que ela tenha sido concebida originariamente não visando um fim definido?

⁹ Grifo meu

¹⁰ No Dicionário Aurélio, pedagogia é definida como um “conjunto de doutrinas, princípios e métodos de educação e instrução que tendem a um objetivo prático”. P.1523

Pessoalmente, penso que a primeira questão está respondida no próprio texto, mais adiante, quando nos deparamos com: “Nada disso tem sentido, se o eutonista não der tempo suficiente para o aluno pesquisar, sentir, compreender, incorporar. Nada disso tem sentido, se o eutonista atropelar o trabalho com suas expectativas e desejos. O trabalho é feito com o outro e não apesar deste” (e já poderíamos ter concluído isso na falta de ênfase em um resultado). Não estamos aqui falando de princípios éticos que são também psicanalíticos?

Por acreditar que sim, o que antes eu chamava de aulas, optei por chamar de sessões e enquadrei minha postura dentro de uma busca de manutenção desta ética. E aí então a segunda questão se torna complicada porque um objetivo específico às vezes não me parece coisa simples de conciliar com o ritmo que vem de uma postura não pedagógica. Ou seja, se não estou ali para ensinar e sim para construir em conjunto, como adaptar isso a um fim específico, que muitas vezes tem inclusive prazos muito inflexíveis (e geralmente curtos) para acontecer?

A experiência com estas e outras questões está descrita nos casos clínicos, lembrando sempre que tratamos aqui o termo ‘clínica’ num sentido amplo, caso contrário, essa dissertação não seria viável.

2.1.3 Calatonia e Toques Sutis

No site www.calatonia.net encontramos a seguinte definição: “A Calatonia é uma técnica de relaxamento profundo que leva à regulação do tônus, promovendo o

reequilíbrio físico e psíquico do paciente. Essencialmente falando, a Calatonia baseia sua atuação na ‘sensibilidade tátil’, através da aplicação de estímulos suaves, em áreas do corpo onde se verifica especial concentração de receptores nervosos”.

Gostaria de esclarecer um pouco mais acerca dessa técnica para poder em seguida relacioná-la ao tema do aparelho psíquico no canto.

A origem etiológica da palavra Calatonia é grega. Significa tônus adequado.

Encontramos ainda no mesmo site: “A proposta da técnica é de atuação e regulação sobre o ‘tônus muscular’ e o ‘tônus afetivo’”.¹¹

Prossigamos: “o procedimento básico da Calatonia consiste em uma série de toques que o terapeuta realiza na área dos pés. Pode ser acrescido um toque aplicado na região occipital¹²”. Estes toques são feitos em silêncio, de forma simples e tão suave como se, segundo as palavras de seu idealizador, sobre quem comentarei a seguir, “tocássemos uma bolha de sabão”.

É interessante conhecermos um pouco da trajetória desse homem notável e podermos entender em que contexto nasceu essa técnica.

Em meados de 1946, Pethö Sándor trabalhava como médico da Cruz Vermelha na Alemanha e, no campo de refugiados, iniciou suas observações sobre os procedimentos que deram origem à Calatonia. Observava os efeitos do toque suave em pacientes das mais diversas áreas médicas. Sobre essa fase, entreguemos a palavra ao próprio Professor Sándor: “Idealizou-se este método durante a Segunda Guerra Mundial, com base nas observações feitas em casos de readaptação de feridos e congelados, no período posterior à grande retirada da Rússia. Num Hospital da Cruz Vermelha foram

¹¹ Tomando os afetos como uma parte, mas não como a totalidade do aparelho psíquico, preferimos adotar nesta dissertação a expressão “tônus psíquico” ao invés de “tônus afetivo”.

¹² Entre o pescoço e a cabeça.

atendidas as mais diferentes queixas na fase pós-operatória, desde membros fantasma a abalamento nervoso, até depressões e reações compulsivas. Percebeu-se então, que além da medicação costumeira e dos cuidados de rotina, o contato bipessoal, juntamente com a manipulação suave das extremidades e da nuca, com certas modificações leves quanto à posição das partes manipuladas, produzia descontração muscular, comutações vasomotoras e recondicionamento do ânimo dos operados, numa escala pouco esperada”.

Gostaria de ressaltar o termo “contato bipessoal” usado no relato do professor Sándor, pois um outro aspecto fundamental da técnica é a relação que se estabelece entre terapeuta e paciente. Fernando Cortese, no mesmo site, afirma que a Calatonia é “instrumento de interação diferenciada e profunda com o outro: (...) terapeuta e paciente tocam-se, dentro de um campo que confronta, intercambia, integra e transcende os dois”.

Sabendo que o Professor Sándor era um pesquisador e adepto da liberdade de pensamento, ousou afastar-me aqui da orientação teórica inicialmente proposta por ele para ir ao encontro da psicanálise que trabalha no chamado ‘grupo dos independentes’, ou seja, aqueles que enfatizam a necessidade e desejo de *holding* e intimidade, dando a eles uma importância equivalente aos desejos e necessidades do funcionamento corporal. Harold Stewart, representante do *Middle Group*¹³ diz que: “Como

¹³ Escola inglesa independente ou *Middle Group*: O *Middle Group* inglês ou Grupo dos Independentes como vieram a ser conhecidos mais tarde, foi oficialmente fundado em meados da década de 40. Naquela época, a Sociedade Britânica de Psicanálise encontrava-se dividida por uma acalorada disputa entre os seguidores de Anna Freud e os de Melanie Klein. Para fins de treinamento e administração, os membros da Sociedade foram formalmente divididos em três grupos: os Kleinianos, os Anna Freudianos, chamado de grupo “B”, e a maioria que não desejava filiar-se a nenhum dos dois grupos, chamados assim de grupo do “meio”. Entretanto, os Independentes iniciaram e deram continuidade a uma associação apartidária de analistas, unidos não por uma única orientação teórica, mas por um desejo de manter um estado de receptividade e independência. Como um grupo, integraram as contribuições de Melanie Klein e sua teoria das relações objetais na psicanálise clássica ao mesmo tempo em que incluíam idéias próprias e outras vindas de diversas partes do mundo. Para maiores informações, ir a www.pep-web.org. Tradução da autora.

consequência dessa ênfase em experiências traumáticas e reais com objetos, nós independentes nos referimos à psicopatologia como algo que surge dessas experiências e ficamos cientes de suas repetições, particularmente na transferência e contratransferência dessas experiências ou fantasias de experiências, que podem ser distorcidas, porém são baseadas nessas experiências”.¹⁴ Por isso, os independentes vão afirmar que o objetivo da análise é “prover um espaço, um ambiente, onde o paciente se capacite a alcançar e entender o *self*, intelectual e afetivamente, tanto em relações externas quanto internas com objetos passados e presentes, para reintegrar o *split* e aspectos pessoais perdidos, de uma nova maneira.”¹⁵

Diria que vou ao encontro de uma psicanálise que trabalha com as relações objetais internas e externas, que tem na regressão um bem precioso e não algo a ser evitado. Que presume um preparo do analista para que este se preste a ser objeto de transferência sem se esquecer que ele será, ainda assim, objeto real que irá expandir as possibilidades de relação do analisando, se ambos estiverem dispostos a isso.

Sei que existe algo de sagrado quando se fala que em psicanálise não há toque.¹⁶ Mas, respeitando as diretrizes relacionadas na origem da psicanálise e, em momento algum, discutindo seu valor terapêutico, talvez possa haver uma proposta de algo que não seja exatamente psicanálise, mas que necessite de orientação e de profissionais da área.

Psicanalistas que não façam psicanálise. Será isso possível, quando não se deseja entrar no campo do “vale tudo”?

No entanto, uma proposta se impôs a mim na clínica que acabei por encontrar dentro de um contexto nada ortodoxo. Se a voz me levou ao corpo e este à mente, necessito fazer

¹⁴ Harold Stewart, M.B.Bs. Membro Efetivo da Sociedade Inglesa de Psicanálise. In *Winnicott, Balint, and the Independent Tradition*. 2003, Londres. Tradução livre da autora.

¹⁵ *idem*

¹⁶ Estaremos diante de “*Toque e Tabu*”?

uma recapitulação para tentar entender como e se esses três fatores se ligam, se comunicam e se afetam. Resta-nos verificar se e para quem essa proposta pode ser útil.

Mas voltemos às técnicas propriamente ditas. Vejamos um pouco sobre os chamados Toques Sutis¹⁷: São definidos como “as numerosas modalidades de trabalhos corporais desenvolvidos por Pethö Sándor a partir dos mesmos princípios da Calatonia: sensibilidade cutânea, vivências multissensoriais reestruturadoras física e psiquicamente”. São toques ou seqüências de toques aplicados onde se localizam articulações, plexos nervosos, áreas de grande sensibilidade circulatória, áreas com acesso a processos ósseos, etc. Geralmente são usados em combinação com os toques da Calatonia.

Nesse caso, entramos no campo do relaxamento, da possibilidade de relaxar e se entregar a outra pessoa, ao chão, ou até mesmo a um outro estado de consciência proporcionada pelo relaxamento profundo.

Sobre esse aspecto do trabalho procurarei fazer maiores considerações dentro das articulações teóricas que se referem à *thrills* e regressões. Mas, para adiantar um pouco o raciocínio proposto, percebo que não podemos pensar em falar em canto sem falar em relaxamento e tensão. Na minha experiência, tenho podido notar que pessoas “privadas de respiração”, isto é, que não conseguem ter um fluxo respiratório satisfatório para algo além da sobrevivência, estão presas a um corpo que expressa somente rigidez e desprazer. Só para não nos esquecermos do nosso ponto de partida: é ponto pacífico entre as diversas escolas de canto existentes que a respiração eficaz constitui aproximadamente 50% da técnica do canto lírico, e é abordada com o objetivo de torná-la plena desde a primeira lição.

¹⁷ www.calatonia.net

Esse aspecto também surge no trabalho com os movimentos. Klauss Vianna, o fundador da técnica de mesmo nome que adoto em minha proposta de trabalho diz que¹⁸: “A criatividade exige espaço. Sem espaço interior não é possível exteriorizar nossa riqueza expressiva nem criar novos códigos de comunicação artística ou cotidiana”.

É coerente nos perguntarmos de que espaços ele estará falando. Suas palavras são “*espaço interior*”. Sem dúvida, ele referia-se à estrutura ósteo-muscular, mas lendo um pouco mais sobre sua técnica, entendemos que os espaços propostos por ele vão além: trata-se de espaço em si, para si. E aí, além de espaços músculo-articulares, estamos falando de espaços de continência a serem desenvolvidos, para usar um termo especificamente psicanalítico.

Gostaria então de relatar três situações específicas, onde a escuta psicanalítica tem sido fundamental para a compreensão e o direcionamento do processo do cliente, ainda que inserido numa demanda artística e não terapêutica. E mais: uma demanda que não visa outra coisa senão a música, mais particularmente, o canto lírico.

Algo se mostra escapando dos limites da técnica vocal. Sendo a voz uma produção corporal, podemos nos dirigir às técnicas corporais sem maiores surpresas; no entanto, o corpo nos levou a uma outra esfera de abordagem, a da psicanálise, com suas relações objetais.

Vamos procurar entender os ganhos, as perdas e as inúmeras dúvidas que tem surgido em três casos clínicos onde respiração, ar, voz, canto, ossos, músculos, realidade e desejos aparecem como partes intrincadas uma na outra, afetando-se constantemente numa construção e desconstrução de estruturas muito mais complexas do que poderia supor quando iniciei essa pesquisa.

¹⁸ Vianna, Klauss. *A Dança*. Ed. Summus, São Paulo, p.137.

2.1.4 A técnica Klauss Vianna e sua dinâmica de movimentos

Escrever sobre a Técnica Klauss Vianna é um grande desafio. É uma técnica de dança muito diferente do padrão organizado de modo rígido que se costuma encontrar. É claro que vamos partir do princípio de que poderemos nos aproximar, mas descrever a técnica com exatidão é algo que a mim parece impossível, assim como descrever qualquer experiência já é abrir mão de parte de seu conteúdo. Luis Pellegrini¹⁹ comenta sobre isso: “Existe uma técnica Klauss Vianna, mas ela pouco ou nada tem que ver com os sistemas de regras, códigos e princípios ordenados na concepção comum da dança. Partidário apaixonado da liberdade individual em todas as suas formas, ele rejeita o aspecto de camisa de força em que esses sistemas [tradicionais de dança ou de terapias corporais] se transformam quando aplicados de maneira massificada, ou quando são entendidos como escalas de regras fixas e imutáveis. Nesse contexto de liberdade – que não significa caos nem desordem indiscriminada -, a dança para Klauss deixa de ser uma profissão, uma diversão, uma ginástica, deixa até de ser uma arte no sentido mais restrito do termo, para ser entendida e vivida como um caminho de autoconhecimento”. Portanto, para entendermos essa técnica, precisamos adotar o ângulo de visão proposto por seu fundador que define técnica como algo que não tem um fim em si, mas que serve ao propósito de dar condições expressivas a quem quiser usá-la. Diz Klauss Vianna: “Se o bailarino não se trabalha como ser humano, como pessoa, se não tem amadurecimento para enfrentar situações mais difíceis, sua arte será deficitária (...) Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e em plena sintonia com apenas uma

¹⁹ Vianna, Klauss. *A Dança*. Ed. Summus, SP, 3ª edição, p.18.

finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico”. Nesse mesmo trecho, chama a atenção uma outra idéia básica do mestre: de que se a técnica não tem um fim em si, a presença da expressão também não. É preciso combiná-las. Se é preciso “*preparar o corpo para atender as exigências do espírito criativo*”, não posso atender a esse espírito sem um corpo bem preparado, e acrescento, sem um psiquismo em constante desenvolvimento. Ele continua: “quando uma técnica artística não me amadurece nem me faz crescer, quando não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, quando não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas um arremedo de arte”.

A proposta de Klauss Vianna não separa desenvolvimento artístico de pessoal, propondo que possamos entender a questão do psiquismo e da Arte sem uma dialética, mas, ao contrário, como uma mútua alimentação, onde preparação e técnica, espírito artístico e autoconhecimento, caminham em uma direção congruente: a da totalidade do indivíduo, caracterizado aqui como ser criativo por excelência.

Há, então, um panorama já suficientemente complexo dessa técnica. Mas gostaria de descrever, ainda que superficialmente, alguns procedimentos práticos.

Existem dois princípios básicos a serem seguidos de acordo com a proposta de Vianna: 1) a busca de um espaçamento ósteo-muscular visando alinhamento e flexibilidade; 2) o trabalho de decupar cada articulação, fazendo um estudo de sua anatomia, fisiologia e funções, para que o corpo deixe de ser compreendido como um bloco. Com isso, Klauss Vianna nos propõe que “ao trabalhar isoladamente uma articulação, ao dissociar partes do corpo, pouco a pouco se torna possível recuperar a percepção da totalidade. A dissociação torna-se útil à associação”. Penso que fazer um paralelo entre essa frase e o método psicanalítico seria muito instigante e fértil. Podemos pensar na etiologia da palavra psicanálise (psique + análise) e até mesmo nas associações livres; no entanto,

contendo-me, sigo adiante, já que nossa articulação teórica será desenvolvida no capítulo 3.

Os movimentos devem ser realizados em um local sem espelho para que os outros sentidos predominem sobre a visão, (o que também é proposto no uso do divã) com diversos estímulos musicais, buscando o movimento espontâneo – o que vai na contramão das coreografias adotadas em quase todas as aulas de dança. Creio que podemos pensar em posturas, movimentos e estímulos não cotidianos e espaço criativo, fazendo inclusive uma analogia com o *setting* psicanalítico.

Penso que uma grande diferença entre os métodos artísticos e os terapêuticos é que na preparação artística há um foco na eficiência e não somente na consciência corporal ou vocal de quem o utiliza, ou seja, resultados adequados, específicos, são buscados e importantes, diria até que fundamentais para que o objetivo seja alcançado.

Pensemos um pouco em termos dessa eficiência e não mais na pura consciência do trabalho - onde se poderia dizer que o foco está mais no processo do que no resultado.

Klauss Vianna trabalha também com códigos corporais de uma maneira muito útil ao artista cênico, ou seja, além de bailarinos, podemos pensar em atores e cantores. Busca estudar e utilizar as diferenças de expressão que cada parte do corpo traz em si naturalmente. Deixemos que ele fale por si: “Há uma diferença muito grande entre a emoção expressa através do esterno – que atua mais no sentido da projeção – e da emoção que flui na região dos quadris. Esses pontos ou articulações não atuam somente como dobradiças do corpo, mas também como marcos divisores das mais diferentes emoções. De certa forma, a cada grupo muscular corresponde determinada emoção, e dependendo da emoção que se queira transmitir, deve-se privilegiar o trabalho com esse ou aquele grupo muscular, essa ou aquela articulação”.

Especificamente no caso da ópera, essa é uma questão delicada. Como manter a vitalidade de um movimento, conferir-lhe emoção, não cair nos gestos artificiais e vazios, estereotipados, quando existem certas exigências físicas que devem ser consideradas a priori quando se fala em canto lírico? Refiro-me, por exemplo, as necessidades de respiração, apoio e até mesmo visão do regente que um cantor deve ter. Será possível conciliar essas exigências 'a priori' com o movimento vivo e carregado de afeto?

Tenho visto que se pode alcançar a eficiência sem a consciência e também a consciência sem a eficiência. No entanto, acredito na proposta de Klauss Vianna de que o melhor caminho é a soma: a técnica ajudando o desenvolvimento e ampliação das possibilidades de consciência e de criação dos indivíduos, independentemente de terem propósitos profissionais ou não. E essa ampliação, refletindo no espírito criativo, pede uma técnica cada vez mais sofisticada para dar conta de sua expressão. Entramos num círculo virtuoso de desenvolvimento pessoal e artístico.

Gostaria de fazer uma última observação: é importante salientar que não considero a existência da consciência corporal e/ou vocal como sinônimo de desenvolvimento artístico. Não podemos restringir o processo na superficialidade do par consciência - eficiência porque estaríamos desprezando tudo o que é inconsciente e intuitivo, que constitui parte fundamental da criatividade e, portanto, do trabalho artístico.

O objetivo desse trabalho é exatamente sairmos das duplas pressupostamente antagônicas e entrarmos no terreno das articulações que esse processo nos indica entre técnica e expressão. Enquanto não entendermos essa convivência como dois lados da mesma moeda, teremos um todo incompleto.

2.2 Antônia

“Nosso viver cotidiano transforma-se permanentemente e não temos respostas. Para o trauma nosso de cada dia, não há outro remédio senão sonhar.”

Leopoldo Nosek

Um pouco do início

Antônia chegou até mim por encaminhamento de seu professor de canto. Querendo tornar-se uma cantora profissional, não tinha nenhum tipo de experiência de educação artística.

Iniciou o trabalho vocal, mas sua percepção das próprias sensações era tão pequena que atrapalhava suas aulas.

As sensações são as únicas ferramentas disponíveis para o aprendizado do canto. Sem elas, não há o que fazer. Antônia tinha ainda um outro problema: sua tensão na garganta (não reconhecida por ela como tal) a impedia de fazer um som que não a machucasse.

Após cada aula, ela estava afônica ou com dores musculares na região do pescoço.

Sabíamos (o professor de canto e eu) que não havia nenhum tipo de lesão nas pregas vocais – que é uma causa comum de afonia - porque ela havia realizado exames laringoscópios e passado por um atendimento fonoaudiológico muito competente antes de iniciar as aulas.

Meu primeiro movimento foi tentar traçar um perfil²⁰ da minha nova cliente. Imaginava que poderia trabalhar com técnicas de dança e teatro, e imaginava pode usar a Eutonia, pois já tinha certo contato em esse trabalho. Minha intenção era de dar a ela recursos artísticos, através de técnicas artísticas.

O trabalho foi iniciado com a frequência de uma vez por semana, uma hora de trabalho corporal e em seguida uma hora de aula de canto, na expectativa de que o relaxamento e a conscientização corporal realizados na primeira hora otimizassem sua performance na segunda.

Notava nela uma postura infantilizada, o corpo como um único bloco e uma falta de nomes para as sensações, quando elas apareciam - o que já era um avanço.

A primeira providência tomada foi a de trabalhar sua respiração aliada à soltura do pescoço para que ela pudesse, ao menos, iniciar os exercícios vocais.

Essa fase durou meses. Eu fazia exercícios de propriocepção e de relaxamento, com o cuidado para que não substituíssemos o bloco corporal já existente por “um pescoço”, isto é, trabalhava com o cuidado de, constantemente, apresentar a ela seu corpo inteiro, ainda que as atenções estivessem mais voltadas para aquela região.

Só isso já constituía um grande desafio e um teste de paciência para nós três. Suas aulas de canto resumiam-se a bocejos e exploração das cavidades de ressonância, quase sempre feitos com a aluna deitada para que o pescoço não fosse preso por ela. Sua perseverança era admirável.

²⁰ Para mim, é interessante observar como o conceito de “traçar um perfil” foi-se modificando ao longo dos anos. No início, ele era praticamente uma “anamnese” artística e fisiológica; com o tempo, o perfil do sujeito foi-se estabelecendo como algo dinâmico, plástico, tanto corporal quanto psiquicamente.

O trabalho seguiu por esse rumo até que um dia ela me disse que estava se sentindo muito mal com aqueles exercícios. Eu imaginei impaciência, mas fui surpreendida por outra justificativa:

Antônia: Se eu solto o pescoço, me sinto morta. Como uma galinha morta. Não posso mais fazer isso [soltar o pescoço], preciso de ar e se eu não levantar meu pescoço como eu vou respirar? Parece que eu vou morrer: me afogar, ou ser estrangulada.

Ali percebi que eu estava diante de alguma coisa muito maior do que tinha suposto e não tinha a menor idéia de como lidar com aquilo... praticamente nenhuma sensação até então e assim, de uma vez, isso??

Confesso que não me lembro ao certo qual resposta dei a ela naquele momento, mas ela voltou para a aula seguinte e iniciei uma investigação em todos os livros e apostilas que pude encontrar.

Nessa época, minha análise pessoal já tinha se iniciado e eu começava a perceber em mim mesma os frutos desse trabalho, inclusive no que se referia ao canto. Explico-me: com o decorrer da análise, conteúdos que antes eram geradores de impedimentos de respiração, emissão sem tensão, etc, foram sendo nomeados e ganhando palavras.

Passava a ter um contato menos assustador com eles e o canto fluía de uma maneira mais tranqüila.

Antônia tem seu analista. Minha primeira atitude foi de pedir a ela que levasse esses conteúdos que emergiam ali para a análise e que continuássemos observando.

Nessa época, encontrei o curso de formação em Cinesiologia Psicológica, no Instituto Sedes Sapientiae. Imediatamente reconheci ali uma abordagem corporal que levava em conta um indivíduo e um processo, diferentemente do que eu vinha aplicando antes.

É preciso dar o devido valor à técnica da Eutonia e à técnica Klauss Vianna, que consideram o artista como um todo. No entanto, minha possibilidade de aproveitamento dessa vertente era muito limitada. Talvez pela viciação artística de buscar um objetivo estético, talvez por pura imaturidade. De qualquer forma, no Sedes Sapientiae iniciei o curso de formação em Cinesiologia Psicológica e um curso de extensão em Eutonia no mesmo ano.

A partir disso, minha maneira de trabalhar mudou. Aqui vou me referir aos reflexos no processo com Antônia.

Passei a dar outra atenção à sua história: ela revelou episódios de depressão, transtorno de pânico, crises conversivas. Trouxe à baila uma mãe bipolar, que nunca a tinha acolhido como criança, cobrando dela responsabilidades maiores do que podia suportar. Seus movimentos espontâneos eram infantilizados, sua postura idem.

Já sabia de antemão que eu não desejava trabalhar com ela por imitação, isto é, fazendo qualquer coisa para que ela copiasse.

O que fazer? Por onde agir? Ela tinha aquela demanda de resultados, e eu achando que a fonte de toda dificuldade (artística) deveria ser atendida. No entanto, eu mesma não fazia a menor idéia de que fonte era essa, apesar de já ter boas noções de psicopatologia. Pelos anos de trabalho nessa área²¹, conhecia os sintomas.

Minha análise pessoal estava no início, mas eu percebia a força e o tamanho daquelas questões que identificava como da esfera do psiquismo e que atingiam em cheio sua produção artística.

²¹ Trabalhei no departamento de psicopatologia da faculdade de Medicina da Santa Casa de SP de 1995 até 2005. Durante esse período, também exerci funções no Hospital das Clínicas e na Faculdade de Psicologia do Mackenzie, dentro da mesma área.

Com seu analista, nada acontecia que chegasse até mim em termos de resultados práticos. Percebia que minha cliente tinha um vínculo muito forte com ele, mas não entendia porque as duas áreas (do psiquismo abordado no *setting* analítico e da arte) não se comunicavam nela! Ficava muito espantada com aquela “divisão de território” que eu simplesmente não podia entender. Hoje tenho algumas hipóteses, mas vamos percorrendo o caminho como ele foi feito.

Assim que comecei a estudar no Instituto Sedes Sapientiae, passei a utilizar técnicas corporais mais voltadas para uma reorganização do tônus da unidade psicossomática sem um fim determinado (mais do que técnicas que a ensinassem diretamente o que fazer para cantar bem ou para interpretar as suas músicas).

Posso dizer que eu agia intuitivamente. Passamos meses nesse trabalho: reorganização de tônus e bocejos, sempre deitada. Mas prosseguia porque resultados práticos estavam aparecendo.

Aos poucos ela foi capaz de sentar-se durante as aulas de canto, ainda que comigo continuasse deitada no chão. A próxima etapa foi ficar em pé. Então, o que eu notava era que estava sendo mais eficiente o uso de técnicas que pudessem refletir no canto e na interpretação do que técnicas voltadas especificamente para essas áreas como objetivos finais. As ligações, as passagens dos conteúdos que surgiam durante as atividades corporais eram feitas por mim, e na verdade em sua maioria ainda são. Entendia que ela não conseguiria fazer essas ligações, isso caberia a mim, e foi o que segui tentando fazer.

Até o ponto em que esbarrei numa forte resistência. Ela não queria mais se sentir “remexida” em sua vida. Queria cantar, queria interpretar a partir de um modelo. Queria que eu dissesse a ela o que e como fazer em suas performances. É o que se chama “marcação”.

Não havia nenhuma urgência externa nesse sentido. Teoricamente, tínhamos todo o tempo do mundo. E expliquei a ela meu pensamento de que uma arte aprendida somente de fora para dentro não teria a riqueza que o processo dela vinha ganhando. É importante dizer que nessa altura, ela já fazia vocalizes, não apresentava mais crises conversivas e tinha começado um trabalho de reeducação postural.

E foi aí que ela deu outra resposta surpreendente, que mais uma vez me fez repensar todo o meu trabalho:

Antônia: Não quero mais mexer em nada, deixe minha arte assim mesmo, para mim está bom.

Depois de passada a minha indignação, comecei a reavaliar o que eu estava fazendo. Comecei a questionar o que era a demanda dela e o que era meu desejo. Mais que isso: comecei a indagar quem é o meu cliente. Antônia? O mercado de trabalho? Comecei a pensar no que mais tarde descobri que seria uma das características mais importantes do trabalho que venho desenvolvendo, que é uma incondicionalidade no sentido de atender à demanda do cliente. Essa postura me afastava ainda mais de uma área artística no sentido estrito da palavra. Na arte, busca-se o bom, o melhor, e sempre o que é mais interessante artisticamente, respeitando as variações das correntes estéticas desse ou daquele período. Mas deparei-me com outra coisa: não importava o que era artisticamente mais interessante, porque quanto mais eu tentava me aproximar disto, mais para longe da minha cliente estaria indo. Para mim, o “artisticamente interessante” precisa ter um elemento indispensável: o sujeito deve estar ali, implicado em sua obra. Quanto mais eu queria isso, mais me afastava dessa possibilidade. Ao menos com ela, naquele momento.

Então, resolvi assumir o que eu achei que seria o melhor para Antônia: deixar as metas estético-artísticas restritas à aula de canto e trabalhar com ela numa proposta diferente.

E, para ser bastante honesta, essa proposta não tinha um nome. Sabia que ela precisava de uma disponibilidade da minha parte para estar com ela, mas não sabia bem o que eu poderia fazer. Passei então a deixar que as aulas se transformassem em sessões. Nada mais era ensinado ou aprendido, no sentido tradicional do termo. É claro que toda experiência gera um aprendizado e, nesse sentido, aprendíamos muito, todos os dias. Mas não havia um objetivo pedagógico. Muitas vezes as sessões terminavam, ela dizia que não sentia nada, e deixávamos tudo por isso mesmo. E percebia claramente que nessas horas eu ficava muito mais angustiada do que ela, achando que eu estava deixando de fazer alguma coisa que seria realmente importante e quase inconformada pela ausência de sensações relatada pela cliente. Mas até onde eu conseguia perceber, para ela tudo estava muito bem: ela descansava de um cotidiano muito estressante, às vezes chegando a dormir, o que lhe proporcionava uma condição muscular e psíquica mais adequada à aula de canto que vinha em seguida. Podia respirar melhor, o pescoço já não estava tão tenso a ponto de ter afonia...o “resto” seria trabalho de técnica vocal(o que já não é pouca coisa!).

Então surgiu o projeto de um concerto. Ela se uniu a um maestro e ambos estavam elaborando a proposta de uma série de apresentações. No repertório, árias e canções consagradas.

Ela pediu-me que desse uma atenção especial a essa preparação, dirigindo cenicamente o concerto. Pronto: agora tínhamos um prazo, eu era uma diretora contratada com um objetivo pré-determinado para o trabalho. E eu já previa o que, de fato, aconteceu: outra curva no caminho.

Disse a ela que então começaríamos a pensar na questão da interpretação das músicas que eles tinham incluído no repertório. Ao que ela me respondeu:

Antônia: Interpretação? Como assim? Eu só quero cantar!

Era 2004. Eu já tinha terminado minha formação no Instituto Sedes Sapientiae em Cinesiologia Psicológica, tinha concluído a extensão em Eutonia e minha análise pessoal prosseguia, três vezes por semana. Talvez por isso, quando essa demanda surgiu, já não tive muitas esperanças de um trabalho tradicional de direção. Resolvi me aproximar do assunto com cautela, ou melhor dizendo, fui experimentando, checando as respostas que ela dava na performance, a cada ensaio.

Alternando sessões de terapia corporal com ensaios, começamos a realizar o trabalho de preparação para o concerto.

Sentia-me incomodada porque achava que minha formação como terapeuta era superficial tanto no sentido da prática, quanto pela falta de uma orientação teórica que pudesse ao mesmo tempo me dar subsídios para o trabalho e me satisfazer.

Aqui é preciso uma pequena digressão: Todo o curso de Cinesiologia Psicológica foi feito com orientação teórica em Psicologia Analítica, conforme idealizado pelo professor Pethö Sándor. No entanto, meu processo pessoal de análise era mais congruente com minha maneira de pensar do que as teorias que eu vinha aprendendo. A força da experiência? Talvez. A busca pela introjeção do analista? Talvez. O fato é que, entendendo que a Psicanálise para mim fazia mais sentido enquanto orientação teórica, tomei a liberdade de me afastar da Psicologia Analítica proposta pelo professor Sándor e encontrei, em especial no grupo dos independentes da escola inglesa, uma morada para meus questionamentos. Sobre essa articulação teórica, discorrerei nos capítulos III e IV.

E assim o trabalho vai seguindo. Os questionamentos e as dúvidas são sanados em um instante, mas só para que nasçam outras, geralmente maiores, mais adiante.

Os ensaios que descreverei a seguir estão inseridos dentro deste contexto.

9 de dezembro de 05

Hoje tivemos ensaio e um fato não pode deixar de ser notado: a dificuldade de assimilação demonstrada por Antônia ao conteúdo erótico proposto no centro da interpretação de uma ária da ópera Carmen, de Bizet.

Agarrada a um modelo de feminilidade que remete aos anos cinquenta e sessenta, não consegue sair dele. Esse modelo, seguindo o melhor estilo Audrey Hapburn em *“Bonequinha de Luxo”*, nos traz uma mulher inocentemente sedutora, com uma sensualidade não consciente, sem qualquer tipo de agressividade, sem o que hoje se costumou chamar de “atitude”.

Três imagens são propostas durante o ensaio por mim e pelo maestro para tentar mostrar a ela o que víamos.

A primeira foi a de um cavalo. Pensando que certamente uma imagem de amazona tem todos os componentes agressivos de que necessitamos naquele momento, digo a ela que sua interpretação me mostra alguém que só pode andar num cavalo completamente manso. No entanto, a música que ela deve interpretar remete-me a um cavalo que não é indomado, porém é um cavalo de espírito forte, como um animal de equitação. É preciso não ter medo de assumir as rédeas, caso contrário não haveria um encontro entre os dois veios, o da música (a saber: letra e melodia) e o da interpretação. Nossas chances de uma performance realmente boa seriam praticamente nulas neste caso.

Ora, se o que buscamos ali é exatamente um aprimoramento artístico, só posso pensar que esse é um passo fundamental para a interpretação dessa música.

Antônia me diz então que morre de medo de cavalo porque nunca conseguiu controlar um. Todos os que ela já montou dispararam com ela, que tentava, em vão, controlá-los.

Chego aí a algumas questões: é possível que haja um bom desempenho artístico quando um aspecto de sua personalidade está assim tão desintegrado do resto e é exatamente desse aspecto que estamos precisando para este caso? E ainda, o trabalho de busca por este aspecto através de técnicas artísticas, pode trazer de fato alguma integração?

Existirá, neste caso, uma via de mão dupla? Será possível desenvolver tecnicamente, por imitação, um aspecto que está longe do contato afetivo do intérprete? E por último: até que ponto um raciocínio psicanalítico é útil para uma atividade que busca o resultado e não o processo? Lembremos que se trata de uma cantora que está se profissionalizando e às vésperas de um espetáculo.

Antônia é uma pessoa particularmente impermeável. Não se deixa afetar por sensações ameaçadoras, a menos que ela realmente não as consiga evitar. Quero dizer com isso que sua possibilidade de sentir diferenças de estados afetivos é pequena. Por exemplo, hoje, durante o ensaio, pedi a ela que utilizasse movimentos e uma interpretação vocal mais firmes, e que buscasse um olhar mais fixo e menos perdido, numa primeira tentativa de fazê-la perceber a diferença entre o que ela estava fazendo e o que estávamos buscando. Ela respondeu satisfatoriamente a essa instrução. Houve uma pequena, mas visível mudança em seu tônus muscular, que, elevando-se, transmite um código de maior firmeza e menos suavidade. Perguntei a ela, depois da música refeita nesses termos, que diferença ela poderia apontar entre uma maneira e outra de fazer.

Antônia responde: Nada, diferença nenhuma, pra mim eu estava igualzinha.

Fiquei me perguntando para onde se pode ir se não há um contato inicial com nenhum dos dois estados, com nenhum dos dois tipos de tônus ou qualquer conseqüência decorrente de um ou de outro. Diante de sua impermeabilidade, o que fazer? Diante de

sua camada protetora, como acessar certos aspectos? Por outro lado, se eles (esses aspectos) estão tão bem protegidos, é porque existem em alta intensidade e não estão integrados. Será bom para ela, em nome de um desenvolvimento artístico, tocar nisso? Para mim, será possível intervir nesse ponto fora de um *setting* terapêutico? Antes da cantora, há uma mulher. Sem tocar nisso, é possível seguir tentando interpretar? Devo partir para a marcação²² e abdicar da busca da articulação entre desenvolvimento artístico e psíquico neste momento? Tentando manter minhas crenças no trabalho de gerar um ambiente propiciador de novas experiências (embora sem a certeza de estar fazendo o mais útil naquele momento), penso que minha obrigação (e desafio) mora em encontrar a medida de desenvolvimento artístico possível sem agredi-la. É meu último pensamento durante o ensaio. Onde estará essa medida tão invisível e tênue? Minha aposta é que uma atitude agressiva de minha parte, cobrando um resultado, não a estimularia, mas faria efeito contrário: a levaria a uma proteção ainda maior, a uma dissociação, e a agressividade ficaria toda comigo. Fico pensando em como ajudá-la e não consigo imaginar nada muito exato.

Já pedi a ela que trabalhasse essas questões em análise. Sim, existe um acompanhamento psicoterapêutico. É uma análise que dura mais de dez anos e que me parece não acontecer no plano da experiência. O que chega até mim, mostra que a palavra não ganha corpo, nem voz. O pensamento não se conecta as entranhas.

No início, ressaltai que há mais de um ano essa ária vem sendo trabalhada. E o que vejo é que todos os ganhos conseguidos no sentido de uma agressividade bem direcionada perdem-se com muita facilidade: basta que voltemos nossas atenções para qualquer outro aspecto do repertório - o que me parece indicar que há aí uma resistência e uma

²² Indicação e coordenação, pelo diretor, dos movimentos e atitudes dos atores numa peça. *Novo Dicionário Aurélio séc XXI*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999.p.1282/3.

estrutura que se reconstruem com muito vigor diante de qualquer possibilidade de desmanche.

Creio que a única maneira real e consistente de trabalhar isso seja com uma equipe multidisciplinar. Artista, psicoterapeuta, professor de canto, maestro e eu, todos voltados para a **experiência** da agressividade e não para o conceito racional, sobre o qual, diga-se de passagem, ela discorre com muita propriedade. Numa realidade afastada dessa condição ideal, qual o melhor caminho a seguir?

Vivemos uma experiência que pode ser objeto de reflexão. Nossa convivência extrapola o *setting* terapêutico e se estende à relação diretora/intérprete. As modificações são grandes. Muitas vezes indago até que ponto a relação do palco invade o *setting*, ou vice-versa. Ou até que ponto é possível, ou ainda desejável, que o *setting* terapêutico estenda-se até o palco? E ainda, será possível separar as relações ou haverá uma continuidade obrigatória e é por isso que a localização espacial da relação terapêutica é tão importante para que ela seja preservada? Vejo como se ao haver essa ampliação, perdêssemos o contorno tão fundamental do *setting* e a relação terapêutica ficasse comprometida. Além disso, a relação diretora/intérprete também não se estabelece na ordem em que deveria por estar altamente influenciada pela vivência terapêutica. Em que medida uma relação ajuda a outra e em que medida impede que as duas se estabeleçam de maneira produtiva? Até que ponto os trabalhos ficam comprometidos pela coexistência? Nesse caso, atrelar desenvolvimento artístico e psíquico seria um caminho para a anulação de cada um dos trabalhos?

São muitas as perguntas que se impõem diante dessa experiência. As angústias advindas delas têm me colocado numa postura constantemente questionadora e observadora.

O ditado popular diz que “quem tudo quer nada tem”. Pode ser que eu esteja diante dessa situação...

Sem o contorno e a preservação que o *setting* proporciona, não consigo exercer minha função terapêutica da maneira que gostaria. Pela existência dessa função, não consigo desempenhar o objetivo do desenvolvimento artístico de Antônia de uma maneira não influenciada pela incondicionalidade da terapeuta. A quem isso é útil? Isso é útil? O fato é que não consigo mais enxergar as coisas de outra forma. Para mim, elas estão atreladas. E isso, além de muitos problemas, traz experiências fascinantes... Vamos adiante!

7 de abril de 2006

Nosso último contato com o repertório do concerto havia acontecido no fim de janeiro de 2006, por ocasião de uma récita, na qual a performance de Antônia foi, a meu ver, bastante boa. Podia-se vê-la presente, enfrentando situações desafiadoras, como problemas no cenário etc, que exigem do artista uma concentração e um domínio de cena e voz além do habitual.

Desde então, por uma série de motivos, os ensaios foram interrompidos e retomados nessa quinta feira. Suas aulas de canto seguiram até o fim de fevereiro e agora houve uma interrupção que se prolongará até início de junho, por ausência do professor.

Minha expectativa era de que o ritmo do concerto precisasse ser retomado, esperava que precisássemos ir aquecendo a performance, fato absolutamente normal depois de mais de um mês de interrupção.

No entanto, o quadro que se apresentou foi outro. Não que não houvesse falta de ritmo, havia. Porém, chamava-me mais a atenção um outro aspecto: era como se ela tivesse desaprendido a técnica vocal. Não conseguia controlar a respiração, aquecer a voz adequadamente, não conseguia encontrar apoio abdominal. Isso provocava muita desafinação que ela tentava corrigir usando a musculatura laríngea; e a voz foi ficando cada vez mais presa na garganta, até que se configurou uma afonia, o que não a permitiu concluir o repertório do concerto. Antônia dizia que percebia estar desafinada, mas não sabia como corrigir tecnicamente essa questão, que era, na verdade, a meu ver, uma consequência. Mas isso ela não podia perceber. Vamos ao início do ensaio, para que se possa ter uma idéia da sucessão dos fatos.

Três frases cantadas, e o maestro já a interrompe, pedindo para que ela reinicie. Não havia uma única nota afinada e sua energia estava baixíssima, como se não tivesse havido aquecimento algum.

Ela melhora a afinação e o ensaio prossegue. Na terceira canção, é a minha vez de interromper. Vejo-a perdida, como se nunca tivesse cantado antes. Pergunto o que ela achava que estava acontecendo. Ela diz simplesmente que não sabe, porque acha que está fazendo tudo certo.

Segue-se o diálogo:

Camila: Há questões de ritmo de performance que vamos ajustar, mas existem coisas da técnica vocal que você já tem condições de resolver e precisa resolver, porque senão não há ensaio.

Antônia: Tenho??

Camila: Você deve colocar sua respiração no lugar, ativar o apoio, buscar uma colocação da voz que a ajude na afinação e soltar a musculatura da laringe. (É

importante frisar que ela faz aulas regulares de canto lírico há mais de quatro anos, daí a minha inferência de haver conhecimento técnico pra resolver essas questões, que no meu entender, dizem respeito ao cantor e não à direção ou ao maestro).

Antônia: Mas tenho tentado fazer os exercícios vocais (vocalizes) e não sei mais, parece que não sei mais, desaprendi...

A partir disso, prosseguimos o ensaio tentando incentivá-la a buscar as percepções técnicas necessárias para que a voz, o apoio, etc, fossem estabelecidos na musculatura correta e articulados entre si. Definitivamente estavam fora do lugar, e o lugar certo era nela mesma. No entanto, tinha a sensação de que estavam fora dela. Quero dizer com isso que era como se aqueles recursos que buscávamos não fossem dela, não morassem em seu corpo, sua memória. Como se o aprendizado de anos a fio fosse algo não incorporado.

Mas vamos prosseguindo... Mais três árias se seguiram e eu tinha a sensação de que o concerto estava sendo feito pelo maestro, que estava ao piano, e ela tinha uma atitude de se deixar levar, como se fosse uma coadjuvante que deve ficar apagada num concerto dele.

Interrompi novamente.

Camila: esse concerto é composto por duas pessoas. E eu estou vendo uma pessoa levando a música e outra somente se deixando levar, flutuando sobre ela. Se você não assumir a música como sua, não vai ter chão, não vai ter apoio, esse concerto é seu também, não é? Existe uma diferença entre receber alguma coisa e fazer alguma coisa. Você não pode prescindir do fazer em favor do receber enquanto você está no palco, em ensaio, ou em aula. É preciso que haja ação.

Antônia ficou me olhando, parecia ter compreendido alguma coisa. Retomou o ensaio e na música seguinte conseguiu se fazer presente, encontrou seu apoio para a voz, o tónus subiu, e assim o ensaio prosseguiu até a próxima canção, onde tudo começou a desmoronar novamente. Desmoronar talvez não seja uma boa palavra, visto que ela nos remete a algo que vai ao chão. Talvez fosse mais adequado dizer que as coisas voltaram a flutuar. Ela seguiu cantando até o momento em que pode, pois a afonia estava evidente. Não conseguiu cumprir o programa.

Gostaria de refletir um pouco a respeito desse encadeamento de quadros que se apresentaram diante de meus olhos.

Posso pensar em duas coisas que me chamam atenção: a primeira é essa inexperiência que se instalou, como que por mágica. Falta de prática por interrupção, férias, etc, é diferente de inexperiência. A falta de presença no executar as canções e as árias impossibilitava-a de cantar as músicas, até mesmo do ponto de vista técnico, não só do expressivo ou qualitativo.

Falta de presença e inexperiência súbita. Parecem-me, sem dúvida, relacionadas. Quase que sinônimos postos em tempos diferentes. Como se falar em falta de presença nos remetesse ao momento, enquanto que falta de experiência nos remetesse ao passado.

Pergunto-me como resolver, como manejar isso; ou melhor dizendo, como encaminhar essa questão, já que, de novo, temos que visar os resultados por uma questão de profissionalismo (prazos, contratos, etc).

Não posso me furtar de associar essa falta de presença à falta de agressividade. Que, mais uma vez, domina meu pensamento. Somente recepção, nada de ação.

Nessas horas, me parece óbvia a relação existente entre arte e sexualidade. A arte, assim como o sexo, precisa de um quantum de agressividade (ação) para que seja feita,

compartilhada, encarnada. Por mais sublimes que eles possam ser em determinados momentos, por mais feminina que a mulher seja (nesse caso, a intérprete), é preciso que haja uma atitude, uma ação e não somente uma recepção. E essas atitudes precisam coexistir, o tempo todo, enquanto a cena ou a música acontece.

Parece que nosso problema da Carmen se reapresenta com outros coloridos. O que fazer?

21 de maio de 2006

Antônia (anunciando em sua chegada): Hoje não vou conseguir cantar Carmen nenhuma porque estou muito sublimada! (E irrompe numa gargalhada nervosa).

Camila: O que você quer dizer com sublimada?

Antônia: Estou muito elevada hoje, meu fogo está apagado. Não dá para trocar para *Ave Maria*? – e outra risada.

Penso que temos aí alguns pontos a serem discutidos atenciosamente: 1) os tons de seu anúncio e de sua risada não tinham nada de fogo apagado, apesar de suas palavras quererem expressar exatamente o oposto. Já se pode detectar aí um conflito; conflito esse com o qual Antônia não deseja ter contato, visto que chegou pedindo para não fazermos a Carmen. No entanto, já há então um segundo conflito: na contradição entre o que ela diz querer não fazer, mas ao mesmo tempo me anuncia - haveria um pedido de atenção a este fato? e 2) O conceito de sublimação posto em jogo na fala da cliente. Por

que, segundo sua definição, precisa-se de “fogo” para fazer Carmen e não para se fazer *Ave Maria*? Em que pólos essas duas referências se encontram? Que conseqüências aparecem dessa polarização em sua maneira de fazer Carmen e *Ave Maria*? Depois de esses pensamentos terem se encadeado em alguns segundos, respondi:

Camila: Vamos tentar pensar de um modo diferente e ver o que acontece... Vamos imaginar que seu fogo não esteja de fato apagado hoje... vamos supor que ele esteja na cozinha e que você se encontre na sala. Você não o vê, mas ele está lá, no cômodo ao lado.

Vamos imaginar que você tenha uma lareira na sala e que você possa acendê-la.

Dessa maneira, o fogo continuará sendo fogo, mas não é o do fogão, é o da lareira, certo?

Antônia: Acho que sim... Não estou entendendo esses fogos...

Camila: Estou propondo que você, ao invés de pensar em apagar o fogo, ou fingir que ele não existe porque está fora da sua visão, procure usá-lo em outro canal. É fogo, queima, é intenso, transforma, aquece, mas não está na cozinha. A mesma intensidade, a mesma matéria prima, usada em outro lugar... em outro cômodo, se você preferir. Você acha que isso é uma possibilidade?

Antônia: Nunca tinha pensado nisso... Para mim, ou eu estava na cozinha com o fogo, ou estava longe dele...

Camila: Dessa maneira, podemos tentar pensar na *Ave Maria*, mas também na própria Carmen, não acha?

Antônia: Como assim??

Camila: O fato de você não conseguir estar na cozinha hoje, não significa não usar o fogo... Pegue esse mesmo fogo, essa mesma força, essa mesma energia. Redirecione-a, não a diminua ou apague, nem finja que ela não existe. E cante com ela, o que você quiser cantar. Para cantar *Ave Maria* não é preciso ser desencarnada, bem como para cantar Carmen não é preciso ser hedonista. A comunicação, a flexibilidade, o trânsito é que fazem com que a Arte seja humana e humana não significa santa ou animal, significa uma mistura das coisas!

19 de junho de 2006

Antônia chega aparentemente muito tensa. Rindo de uma maneira quase agressiva.

Achei aquela percepção estranha, mas fiquei com ela, sem tentar destrinchá-la.

Ao perguntar a ela como ela estava se sentindo naquele dia, me disse que “tinha muitas dores nas costas, mas que achava que daria para ensaiar um pouco”. Pedi a ela então que deitasse no chão e espreguiçasse, para “acordar” o corpo. Imediatamente, começa a se queixar de dores no lado direito inteiro. Pergunto se ela quer mudar de posição e ela diz que não, “é bom doer”.

Depois dessa resposta, que não me pareceu nada simples, comecei a tocar sua mão e seu braço direito, verificando que estavam muito rígidos, bem como o pescoço. Quando toquei em sua nuca, perguntei como ela sentia esse toque e a resposta veio:

Antônia (numa agressividade inesperada, tanto nas palavras, quanto no tom): Pare de me questionar!!

Pedi desculpas a ela, disse que não queria invadi-la, e que seguiria o restante do relaxamento sem perguntas, que ela me dissesse o que e quando quisesse.

Dessa maneira, já tinha abandonado a idéia de ensaiar. Não posso ensaiar sem dialogar, pensava.

Lembrando do nosso último encontro, quando começamos a falar da congruência entre Carmen e *Ave Maria*, acho que posso estar diante de uma proteção, de uma resistência dela diante de um assunto que exige tato. Talvez mais tato do que eu tenha tido. Antônia me pareceu acuada, sem saída... ora, se tanto em Carmen quanto em *Ave Maria* peço dela elementos afetivos que a incomodam, por onde escapar?

Só posso respeitar seu ritmo e redobrar minha atenção para não invadi-la. Esperando sua permissão para propor um novo encontro comigo, com ela mesma, com a Carmen e com a Virgem Maria.

Achei que dizer a ela minhas impressões seria mais persecutório ainda. Silenciei. Fiquei com minha angústia, meus limites e achando que não havia acontecido ensaio algum.

Logo depois, já em meus horários de estudo, deparei-me com o seguinte texto de Renato Mezan²³: “As associações do paciente devem ser tratadas como se fossem sintomas, isto é, elementos originados de uma transação entre as forças repressoras e o material reprimido. Mas, como sintomas, devem mostrar certa similaridade com o material reprimido, de forma que é possível, a partir da natureza das associações, descobrir o objeto oculto da busca analítica. A associação é, portanto, uma ‘alusão’ ao reprimido, uma maneira de mencioná-lo sem dizê-lo diretamente.”

²³ Mezan, Renato. *Freud: A Trama dos Conceitos*. Ed. Perspectiva, SP, 2001, p.24.

Escutar suas resistências e também meus limites não pode ser considerado ausência de trabalho terapêutico. Mas será isso um ensaio?

Tantas vezes perguntei a mim mesma a quem eu estava atendendo... se à Antônia, que dava duas informações contraditórias e simultâneas: 1) queria profissionalizar-se e 2) não queria ser desestabilizada por uma cobrança de resultados. Se a seu maestro, seu professor de canto, se ao mercado de trabalho... Por fim, optei por eleger Antônia minha única cliente: optei por acompanhá-la em seu processo independentemente dos resultados obtidos e encerrei definitivamente minha tentativa de estar dividida entre a busca de resultados e o acompanhamento de um processo. Abri mão do meu lugar de diretora. Ocupar os dois lugares tornou-se impossível em um ponto muito específico: os resultados contrapondo-se ao processo. Terapeuticamente, interessa que eu a acompanhe em sua caminhada. Em ensaios, importam os resultados obtidos. Existem contratos que envolvem prazos e riscos. Depois de anos de trabalho, o valor revelado pela experiência compartilhada, pelas sensações nomeadas (ou não), certamente era maior e mais fascinante do que qualquer padrão do “artisticamente bom” que se pretendesse alcançar.

Poderíamos pensar agora o quanto à relação terapêutica poderá suportar interferências de outras circunstâncias vividas pela mesma dupla, como a direção de um concerto, por exemplo. Mas esse é um outro relato.

2.3 Branca

“A respiração é o sopro que anima a palavra e a faz viver, tornando humano tudo o que é dito.”

J. A. Gaiarsa

Para sobreviver é preciso uma respiração minimamente eficaz. Alguns músculos executam essa função automaticamente. No entanto, a respiração encontra-se num lugar de exceção dentro da fisiologia humana. É realizada por uma musculatura estriada, portanto de características voluntárias, e é totalmente atravessada, ou realizada se preferirmos, pelo sistema nervoso central. Isso quer dizer que, se temos um processo automático de respiração que garanta nossa sobrevivência, esse mesmo processo não garante espaços pulmonares que servem para modelar o pulmão. Sua expansão é feita por movimentos voluntários desde a fase embrionária. Podemos deduzir que criar espaços internos é vital para nós, seres humanos, e que isso depende de nosso próprio esforço. Isso pode ser facilmente comprovado no aparelho respiratório. Creio que a partir dessa figura podemos criar outra, análoga, que diz respeito ao aparelho psíquico: precisamos de espaço psíquico como precisamos de espaço para o ar e uma boa parte desse ganho também depende do nosso esforço.

No canto, essa função (a de criar espaços) responde por toda a base da sua realização. Dessa maneira, podemos ter uma pequena noção dos fatores que estarão envolvidos quando alguém se propõe a uma atividade que o obriga a abrir espaços em si ao invés de

continuar sufocado, inibido e insensível ao ambiente e a si mesmo. Se não acontecer assim, não existe canto.

Há muitas escolas, muitas teorias falando do aparelho respiratório, seu uso adequado e sua relação com a emissão vocal. Não é esse o foco deste trabalho. Quero discutir aqui mais detalhadamente a questão prática que se apresenta com muita frequência em minha clínica: recebo estudantes de canto que não conseguem respirar da maneira necessária para que possam cantar. Aos meus olhos é claro que essa inibição respiratória tem causas e também conseqüências psíquicas.

E o que isso nos revela sobre as relações ambientais desta pessoa? Ou, não só falando de ambiente, mas também de “estrangeirices em si”, o que podemos entender a partir dessa respiração que é apresentada?

Klauss Vianna²⁴ nos diz que: “Em sentido mais amplo, a idéia de espaço corporal está intimamente ligada à idéia de respiração - que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo. O primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo”.

Que grande dificuldade não puxar o ar e confiar que ele entrará, suprindo as necessidades daquele que permite sua entrada!

²⁴ Vianna, Klaus. *A Dança*. Ed. Summus, SP. P.70

Que grande dificuldade deixar o ar invadir o corpo numa região que não a superior, que executa uma respiração (torácica) que não permite o canto adequado! Aliás, essa respiração torácica, curta, que puxa o ar e não satisfaz, pode nos remeter a uma série de questões de objetos internos e externos, sobre os quais trataremos em nossa articulação teórica.

Mas vamos à prática, onde essas questões ganham um corpo, que é mesmo onde tudo isso acontece...

Branca tentou fazer aulas de canto por 3 meses.

Foi encaminhada por seu professor para que pudéssemos realizar um trabalho conjunto. Sua demanda é clara: quer cantar.

No entanto, Branca mal respira. Paralisa-se durante as tentativas de vocalize, sente-se tonta. Por outro lado, tem um tônus corporal baixo e, a despeito disso, grandes tensões. É “incapaz de fazer relaxamento”, segundo suas palavras. Observo que apresenta uma respiração constantemente curta e uma fala ansiosa. As aulas de canto foram suspensas até que ela pudesse ao menos iniciar os exercícios respiratórios.

A Calatonia parece ser o início mais indicado.

Na primeira sessão, sua tensão só aumentava com meu toque. Conseguiu relaxar um pouco quando eles cessaram. Pede para que eu não desista dos toques, pois “tem problemas com isso e quer melhorar”. Digo a ela que não desistirei, mas que os faremos em um tempo reduzido para que não sejam incômodos demais e que aos poucos eles se tornarão familiares, se meu raciocínio estiver correto²⁵. A cada sessão noto que seu susto diminui. Insisto nos mesmos toques, por no máximo vinte minutos. A cada sessão,

²⁵ É importante que fique claro ao leitor que os clientes estão conscientes do caráter aproximativo dessa técnica, próprio de algo impalpável que está sendo construído em dupla. Nunca tenho a pretensão de dizer a eles que uma hipótese levantada é **a verdadeira**, já que estamos sempre ressignificando conteúdos pulsionais ou artísticos através de pontos de vista e ângulos diferentes.

a mesma seqüência de toques, apesar de termos a cada dia sensações únicas. Assim aconteceu por cinco semanas.

Chegou o dia em que Branca sentiu, segundo ela pela primeira vez, o próprio corpo presente e ao mesmo tempo relaxado. Como isso era possível, ela questionava, já que para ela, presença e relaxamento eram antônimos inconciliáveis até aquele momento. Raramente conversamos sobre essas sensações, esses estados. Deixo que ela fique com eles sem muita intelectualização. No máximo, vamos buscando encontrar nomes: tenso, relaxado, morto, vivo, presente, leve, etc. e vou procurando apontar as novas possibilidades que ela vem descobrindo em si.

Ao mesmo tempo em que seu susto aparentemente diminuía, visto que suas contrações musculares durante os toques eram menores, a cada sessão ela citava o assunto das aulas de canto. Sempre dizendo que sentia falta delas, que gostaria muito de conseguir fazer os exercícios propostos pelo professor, etc.

Escuto, registro e seguindo essa colocação da cliente (a de dar prioridade na atenção ao canto), proponho a ela que comecemos o treino respiratório. Agora que ela já consegue relaxar (para usar suas palavras), talvez seja hora de tentar respirar um pouco mais.

Passo a ela um exercício simples (ou aparentemente simples): observe sua respiração. E marcamos nosso próximo encontro para 10 dias depois.

20 de abril

Branca teve uma semana com muitos sintomas de ansiedade: taquicardia, sudorese, ondas de calor e frio, idéia fixa, insônia e falta de ar. Não quis me procurar antes da hora e dia da sessão porque “ficou com vergonha”.

Chega falando de seu estado durante a semana: tomada pela angústia, sentindo-se sem ajuda externa e sozinha. Não conseguiu fazer o exercício de respiração.

Realizo a Calatonia nos pés e na cabeça. Após esse contato, peço a ela que, deitada de barriga para cima, tente deixar o ar entrar, ao invés de puxá-lo. Branca consegue algumas vezes, em outras prende a musculatura do abdômen e tenta descontraí-la em seguida. Tem movimentos desajeitados, descoordenados. Devagar vamos repetindo, cada vez fazendo um pouco mais. 2, 3, 4 e 5 respirações sem puxar o ar. Ela fica feliz por perceber que conseguiu e eu digo que se aquele estado de ansiedade voltar, que ela não se obrigue a fazer o exercício, que retomáramos na sessão seguinte. Noto que deixar de fazer o exercício respiratório, que é um grande empecilho para sua tentativa de cantar, parece a ela uma negligência e um fracasso. E com isso a ansiedade aumenta. Aponto isso a ela e peço que tenha calma. Que juntas faremos o exercício em todas as sessões, independentemente deles terem sido realizados previamente ou não.

Branca fez sessões seguidas onde executávamos o treino respiratório. Ela voltou às aulas de canto, e hoje consegue fazer seus exercícios vocais. Era essa sua primeira demanda e ela foi cumprida. Semana passada telefonou e me disse que quer marcar outra sessão porque “os exercícios respiratórios foram legais, mas eu sinto falta mesmo é do relaxamento”. Ainda não marcamos nada, não sei se vamos marcar. Não sei nem ao

menos o que a ajudou ou como... Minhas hipóteses a esse respeito servirão para alguma coisa?

Existe em mim uma frustração em não poder seguir e aprofundar este trabalho. Quem dera sua demanda fosse terapêutica, quem dera eu não tivesse participado como coadjuvante de sua aula de canto. Mais uma lição a ser tirada da psicanálise: respeitar a demanda, os limites e o lugar onde o cliente nos coloca. Quase nunca esses fatores coincidem com a nossa vontade.

2.4 MARCOS

“Aqui, deposta enfim a minha imagem,

Tudo o que é jogo e tudo o que é passagem.

No interior das coisas canto nua”.

Sophia de Mello Andriessen

Primeira sessão

Início com Calatonia e Toques Sutis.

O paciente apresentava uma atitude de não abandono, tentando conduzir seu relaxamento através de inspirações e expirações controladas. Aconteceu assim até o momento do toque na cabeça. Nesse momento, o paciente iniciou um movimento convulsivo com o tronco que deve ter durado aproximadamente um minuto. Foi cessando aos poucos. Não interfeiri, pois percebi que se tratava de uma conversão²⁶ e ele estava com a cabeça numa almofada, portanto não se machucaria.

Passamos à discussão da prática:

²⁶ Consiste numa transposição de um conflito psíquico e numa tentativa de resolvê-lo em termos de sintomas somáticos, motores ou sensitivos; a libido desligada da representação recalçada é transformada em energia de inervação. Mas o que especifica os sintomas de conversão é sua significação simbólica: eles exprimem, pelo corpo, representações recalçadas. Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, Ed Martins Fontes, SP, p. 103.

Ele não faz menção à conversão, nem eu. Mas me pede que não repitamos esse tipo de abordagem. Diz que não quer mais buscar “interiorização” (suas palavras). Refere-se a essas sensações despertadas como pertencentes à área da religiosidade, diz que já exercita suficientemente seu lado espiritual e está buscando um trabalho corporal que ajude em sua profissão (ele é cantor profissional e pianista). Proponho que ele volte, ainda sem compromisso, na semana seguinte, para experimentarmos um trabalho com movimentos. Ele aceita.

Segunda sessão

Início dos trabalhos com movimentos. Prefiro manobras que não exijam meu toque, somente meu olhar.

Inicialmente, trabalho a sensibilização dos pés através de manobras com a bolinha de tênis.

Depois inicio uma auto massagem nos pés, com visualização no Atlas de Anatomia, seguindo para a execução de movimentos originados a partir de lugares específicos (calcâneo, arcos, etc).

Teve um relaxamento tonificado e uma reorganização postural significativa, referindo bem estar generalizado. Acertamos a continuidade do processo nessa linha de trabalho.

Horário e preço fixados e acordados.

Terceira sessão

Iniciamos com a execução dos alongamentos de solo da Eutonia. Tinha os pés especialmente sensíveis e doloridos e medo de alguns movimentos, mas não conseguia dizer por quê.

Passamos à técnica Klauss Vianna, iniciando novamente com os pés, com novos estímulos musicais.

Em determinado momento, noto que o cliente tenta equilibrar-se a todo custo e não consegue. Um detalhe me chama a atenção: ele mantém os olhos fechados desde que iniciou os movimentos, ainda na sessão passada. Achei que o momento seria propício para um apontamento.

Peço a ele que abra os olhos e fixe um ponto no espaço, na linha do horizonte.

Marcos (respondendo ao pedido de abrir os olhos): Tanto faz... a visão é uma coisa relativa... para mim, olhar ou não olhar é a mesma coisa.

O cliente tem uma disfunção visual grave. Sabendo disso, pergunto se ele, estando sem os óculos (ele os tinha tirado para executar os movimentos), consegue distinguir formas ou cores. Ele diz que distingue cores. Peço a ele então que insista nisso que chamo de “truque” de equilíbrio e fixe uma cor vermelha que estava na altura de seus olhos. O que se seguiu foi que sua atitude corporal se modificou completamente a partir dessa mudança de relação com o ambiente.

Houve um ganho de equilíbrio, de firmeza, de eixo corporal e uma sensível abertura do osso esterno. Nessa altura, já estávamos estipulando que os movimentos seriam puxados

pelos joelhos. O equilíbrio era fundamental para a execução de qualquer movimento. E pedi a ele que mudasse o ponto eleito. No ambiente, existem vários quadros, de várias cores e ele foi assim fixando o olhar em cada uma delas.

Pedi a ele que caminhasse normalmente pelo espaço observando seu corpo e suas sensações, buscando ainda o foco nos quadros. E, em seguida, que se esquecesse deles e que novamente se percebesse.

A discussão que se seguiu foi no sentido da diferença entre olhar e não olhar o ambiente. A atitude que não é determinada pela questão física da miopia.

A novidade experimentada foi a de que, ao se relacionar visualmente com o ambiente, havia uma percepção de uma atitude corporal mais exposta, mais presente, mais encarnada. Estabelecem-se um novo eixo e um novo equilíbrio.

Fiquei me questionando a respeito do que é implicado na questão de olhar/não olhar o ambiente. Remeto-me imediatamente à cena primária e ao mito de Édipo, cego por hipertrofia visual.

Penso no pedido de trabalhar movimentos e deixar de lado a experiência do toque sutil (chamada por ele de religiosa).

O que será que ele não pode ver e com o que ele não pode se relacionar, a partir do que seus olhos lhe mostram? Ou em outras palavras, o que é provocado nele a partir da experiência do impacto visual e como isso interfere em sua performance profissional?

Que movimentação é essa que ele pede para ser pesquisada? Vem em busca do corporal em oposição ao espiritual... mais uma cisão...

Por outro lado, até que ponto ele gostaria de deixar de ser visto e mostra isso dizendo que relacionar-se com o ambiente é indiferente? Como a criança, que ao esconder o

rosto, imagina que não está sendo vista... Mas está disposto ao trabalho corporal. Então, vamos ao trabalho, procurando abrir espaço para que esses conflitos revelem-se.

Quarta sessão

Surgiu um fenômeno digno de ser posto em nota e que tenho a sensação de que será ponto de apoio para um trabalho mais profundo que possa vir a ser realizado.

Nos movimentos com diversos tipos de músicas, pedi a Marcos que ficasse livre para escolher de onde os movimentos partiriam, dentro das articulações já abordadas: pés, joelhos e pelve.

Houve um aquecimento de aproximadamente dez minutos. Depois, pedi a ele que ocupasse o espaço de uma maneira maior, ou seja, explorando o espaço livre da sala e também os planos alto, médio e baixo.

Marcos faz questão de frisar que tem praticado em casa; que tem ganhado familiaridade com o trabalho dos movimentos a partir das articulações, e que isso o tem ajudado muito tanto no canto quanto no piano. Notei que, de fato, ele estava à vontade ao fazer os movimentos. À vontade e com os olhos fechados. Esperei a música acabar e pedi para ele refazer o trabalho, a partir das mesmas regras e um acréscimo: seus olhos deveriam permanecer abertos e em contato com o ambiente.

Deixei-o fazer, fiquei em silêncio. Trabalhou assim por volta de cinco minutos, não mais. Ao fim desses minutos, pediu para conversarmos. Disse que as experiências

tinham sido completamente diferentes, mas que ele não conseguia entender nem como nem por que.

Houve um fenômeno que nomeei de “encarnação”: as músicas passavam por seu corpo e ele as apresentava em forma de movimento. Comparado com o que ele tinha feito antes, era o oposto: embora muitos movimentos fossem iguais, a primeira tentativa era puramente externa, sem conexão com sua subjetividade. A segunda tentativa foi viva, no sentido de ter externalizado algo relacionado a ele, um sujeito único, afetado por uma música. Não disse nada, deixei-o continuar.

Emendou essa fala num relato sobre uma apresentação de canto da qual tinha participado naquela semana e onde, em seu julgamento, não tinha conseguido estabelecer contato com as pessoas da platéia. Segundo ele, isso o estava incomodando muito e achava que precisávamos trabalhar esse aspecto “com urgência”. E seguimos:

Marcos: Eu tenho experiência de palco, não é que tenha ficado ruim, mas não estou satisfeito. Antes de qualquer apresentação eu penso em dar o melhor de mim para aquelas pessoas que estão na platéia. Isso faz com que eu saia de mim, me acalme. E tudo geralmente vai bem.

O que à primeira vista pode parecer doação artística soou-me de outra forma.

Camila (repetindo a ele suas palavras): Sair de mim para dar o melhor para aquelas pessoas... No entanto, o que vimos aqui hoje foi que ao você **entrar** em si, sua qualidade artística cresceu. Ganhou em corpo, e conseqüentemente humanidade e verdade. Do que estamos falando, Marcos? Não é de técnica, nem de talento, estamos falando de outras esferas.

Marcos começou a chorar. Ficamos em silêncio. O tempo tinha acabado. Encerrei a sessão.

Não quero me aprofundar no estudo do fenômeno chamado aqui de “encarnação”, ocorrido na última sessão relatada; mas acho importante registrá-lo como uma fala do cliente, e penso que, a partir dele, outras coisas virão como vêm vindo desde nosso primeiro encontro, em que ele me mostrava um corpo simbolizador de tantos conflitos que não encontram voz. Mas prefiro não dirigir suas “falas” (expressas por palavras ou movimentos) e, ao contrário, esperar que elas se mostrem. Afinal, com ele, tenho a vantagem de não ter uma obrigação de prazos a serem cumpridos. E nem pretendo tê-la. Vejo que desta forma a possibilidade de trabalho é mais livre do que se encaramos aqueles encontros como ensaios, como tem sido o caso de Antônia. Dessa vez, eu não preciso buscar essa conciliação. Ainda bem!!

No entanto, farei uma observação a respeito de um (aparente) paradoxo que pode ser apontado na descrição desse encontro. Digo ao Marcos que quando ele tem contato com o ambiente (segunda tentativa de movimentos) é o momento em que ele entra em si (encarnação).²⁷ O contato com o Outro (que neste caso poderia ser eu mesma e/ou o ambiente) como agente catalisador de um maior contato consigo. Ou melhor dizendo, de um real contato consigo. Esse sujeito (somato psíquico) que se comunica, relaciona-se e pode se constituir singularmente a partir disso, de suas produções, de suas sensações, de suas afetações. Com toda a hesitação, conflito, desconforto, mas também simbolismo e paixão que fazem parte da natureza do ser humano, de ser humano. Talvez seja esse o corpo procurado por Marcos. Mais nu do que protegido ao fazer música, percebendo-se preenchido por entranhas que falam e pulsam. Tocado intelectual e afetivamente pela alteridade.

A masculinidade e sua potência de vida surgindo, assustadoras e fascinantes. É preciso criar estofo para que esse desabrochar não seja traumático... É preciso que haja

²⁷ Na página 14 essa questão já surge como uma percepção que foi alterada a partir da prática.

perseverança, respeito e delicadeza para com esse artista que pode encontrar uma qualidade na arte que provavelmente não seria encontrada se ele continuasse a fugir do que pulsa nele.

Como Queríamos Demonstrar²⁸

Tivemos uma interrupção de dois meses nas sessões.

Hoje retomamos nosso trabalho.

Marcos voltou particularmente resistente de sua viagem. Racionalizando todas as sensações e experiências que eu propus no dia de hoje. Simplesmente só mostrava sua razão. Olhando para ele, via uma pessoa da cabeça para cima e outra do pescoço para baixo. Por mais que eu tenha tentado abordar essa faceta do que ele me apresentava como um fator de impedimento de seu alongamento e realinhamento postural (queixava-se muito de dores nas costas e dizia que se sentia torto), não havia nada que eu pudesse fazer. Tentei muitas abordagens dentro das técnicas que excluem o relaxamento, nenhuma era aceita. A cada observação minha e tentativa de aproximação, seguia uma argumentação racional que dizia que sua lógica é necessária e imprescindível e que o que eu estava apontando não tinha sentido.

Penso ter caído numa armadilha. Penso ter incorrido num erro que só pude compreender depois: diante de sua resistência, quis provar meu ponto de vista. Quis demonstrar

²⁸ Expressão utilizada por Luis Cláudio Figueiredo em seu artigo publicado na Revista IDE nº42.

minha clareza dentro de um ambiente não psicanalítico, portanto não autorizado a entrar no terreno inconsciente daquela maneira.

Não só não consegui chegar a nenhum acordo com meu cliente, como o trabalho ficou disperso pelas minhas tentativas de, através de diferentes abordagens, demonstrar minha razão e desarmá-lo, tirá-lo daquela zona de conforto racional e lógica, encobridora, certamente, de outras questões. Inútil. Completamente inútil, infantil e onipotente.

Se ele voltou dessa forma, protegido, alguma razão deve haver que eu provavelmente não alcançarei nunca - é bom que eu me conforme com isso! Penso que submeter sua arte a uma linguagem psicanalítica, ou seja, provar que sua performance estava sendo impedida por questões psíquicas que ele não admitia é diminuir tanto a Arte quanto a Psicanálise. É ignorar o fato de que ele não está num processo psicanalítico.

A Arte não precisa de uma linguagem que “pense por ela”. Ela tem seus próprios códigos e exigências. E em relação à Psicanálise e ao meu entendimento dela nesse momento, esse não é o uso que se deva fazer do método psicanalítico. Muito pelo contrário. Inferi que ele voltaria como estava quando saiu em férias. Que retomaríamos de onde havíamos parado. Que dois meses de intervalo não interfeririam na nossa relação. Não consegui tirar da cabeça a frase de Bion que diz que o analista deve receber seu cliente “sem memória e sem desejo”. Enquadrar o cliente num método é tudo o que eu não quero fazer. Quero fugir dos tempos dos problemas de matemática que terminavam em “c.q.d.”. Hoje não consegui, mas aprender a lição é sempre uma esperança. Amanhã é outro dia, novos clientes voltarão de suas férias. Espero que eu deixe a matemática bem longe deles.

2.5 Problema e metodologia de pesquisa

Procurei trazer à tona, com o diário clínico, um ponto em comum aos três casos apresentados: Antônia, Branca e Marcos têm, a meu ver, na vivência do fazer artístico, a busca pela etereidade.

Sim, é fato que a Arte carrega uma imaterialidade constitutiva; no entanto, penso que o artista que toma o imaterial da arte como algo não corpóreo, como algo que não passa por “si corpo”, mas somente por “si alma” ou intelecto, não consegue avançar além de um determinado ponto.

Usando uma linguagem psicanalítica, poderíamos dizer que Marcos, Branca e Antônia buscam na Arte uma possibilidade de contra investimento, nunca de sobreinvestimento em suas pulsões. Na prática, refiro-me a Marcos buscando “sair de si” para entrar em cena; à Branca quando não consegue respirar e mantém um tônus baixíssimo; e finalmente à Antônia, que não consegue acessar seu erotismo, sua agressividade, nem mesmo para interpretar um personagem como Carmen, onde esses elementos são indispensáveis.

Portanto, se afirmo que o desenvolvimento artístico está intimamente ligado a uma capacidade de lidar com a corporeidade humana, a pergunta que naturalmente me surge é: como possibilitar esse desenvolvimento? E em seguida, a quem cabe esse acompanhamento?

Espero ter conseguido explicitar também a minha percepção de que a exposição de questões primitivas acontece de maneira até mesmo cruel diante da voz, esse agente que anuncia - ou denuncia - as camadas mais antigas da nossa existência. Trata-se do ar, do

sopro, do som desprovido de palavras (posto que as antecede); trata-se de sensações de entrega confiante, mas igualmente de risco, de nudez. Posso dizer que acredito estar presente no fazer artístico (e na sexualidade humana também) a necessidade de volta à fusão, ao paraíso perdido; a procura da matriz, a confusão entre sujeito e objeto.

O problema de pesquisa aqui proposto cai nessa rota: como preparar o artista cênico, partindo-se do pressuposto de que a ele será possível um aprendizado e uma desenvoltura técnica tão maior quanto for o seu desenvolvimento pessoal?

Entendendo desenvolvimento pessoal como capacidade de entrar em contato com seus afetos e transformá-los em material de trabalho.

Por outro lado, é preciso registrar aqui também a percepção de que a busca por esse “material de trabalho” (afetos) traz em si uma possibilidade de desenvolvimento pessoal que pode ser aproveitada em processos de auto conhecimento que ofereçam ao sujeito uma escuta mais acurada de seus desejos.

Em meu modo de ver e segundo a minha experiência clínica, a Arte não se presta a uma função de “abafar” nossas paixões. Em outras palavras, a uma função defensiva, atrelada ao recalque. Pensar a sublimação - processo psíquico envolvido na prática artística - como uma defesa, ainda que bem sucedida, e não como uma transformação qualitativa é tirar da arte muitas das qualidades humanas que se definem por essa mistura de céu e inferno. Sem um trânsito entre essas duas esferas, não podemos pensar em nada além de uma tentativa de arte²⁹.

Posto que a demanda dessas pessoas seja aprender a cantar, desenvolver-se como cantores, e não se submeter a um processo analítico comigo, seguem-se os dois

problemas de pesquisa propostos: 1) Como ajudar essas pessoas em seu

²⁹ Sobre a sublimação e sua relação com o recalque, Freud diz em 1908: “As forças utilizáveis para o trabalho cultural provém assim em grande parte da repressão daquilo a que se chamam os elementos perversos da excitação sexual”.

desenvolvimento artístico e pessoal, a partir da psicanálise, sem transformar o trabalho num processo psicanalítico? e 2) Que escuta é oferecida diante dos impasses surgidos nesse tipo de trabalho e como resolvê-los ou encaminhá-los?

Trataremos de buscar possíveis respostas em nossos próximos capítulos. Mas antes, é preciso tratar da metodologia utilizada para tentar encontrar essas respostas.

A metodologia escolhida para a fatura desta dissertação teve como objetivo reproduzir o encadeamento do processo descrito. Comecei a partir da prática: Um diário clínico foi sendo construído, buscando relatar as experiências conjuntas vividas por mim e meus clientes, registradas durante oito meses. Alguns trechos mais ilustrativos foram selecionados, fundidos literariamente e surgem assim nossas três personagens, digamos, “baseadas em fatos reais”, Antônia, Branca e Marcos. As maneiras como eles chegaram até mim são descritas com exatidão, mas algumas características pessoais foram modificadas a fim de proteger suas identidades e a intimidade das relações.

A partir disso, iniciei uma garimpagem em busca de conceitos psicanalíticos que me auxiliassem à dar palavras aos quadros que se formavam diante de mim. A teoria, necessidade surgida da prática, veio dar substrato mais firme ao trabalho. As orientações teóricas surgem como um norte a ser seguido, apoiando-me em experiências de grandes autores e professores. Uma psicanálise implicada nos relatos foi um porto seguro para que a navegação mar adentro se fizesse de forma menos assustadora, embora não a tornasse menos arriscada.

Unindo a prática à teoria, procurei realizar uma interpretação psicanalítica dos processos e aprofundar essas interpretações para os clientes e para os leitores tanto quanto julguei útil ou possível.

O passo seguinte foi a tentativa de depurar as características peculiares desse tipo de atendimento fundado em alguns (importantes) princípios da psicanálise, mas fora de uma proposta psicanalítica, abordando as dificuldades, os limites, os impasses e os ganhos com os quais nos deparamos, dia após dia, meus clientes e eu. Isso estará presente especialmente nos itens 3.2 e 3.3. Neste último, analisarei questões como a da transferência. Para que isso fosse realizado guardei um espaço de tempo (leia-se: estudo teórico, clínica e análise pessoal) de um ano para começar a fazer essa releitura das situações apresentadas no diário clínico. Algumas, mais ilustrativas, foram selecionadas. Freud construiu as bases da psicanálise aliando a teoria investigativa (de si e do outro) à prática (clínica e de observação cotidiana). Essa lição tem sido diretriz na formação dos psicanalistas e foi também o caminho que busquei para desenvolver meu trabalho: à investigação das artes cênicas e (depois do canto) em mim, meu corpo e meu psiquismo implicados nessa pesquisa, somaram-se o trabalho com meus clientes e uma dedicação à teoria psicanalítica.

Espero que os resultados desse processo estejam suficientemente bem descritos aqui, para que possam ser compartilhados por todos que se interessam por Arte, Psicanálise e suas relações tão férteis.

3- Uma não psicanálise psicanalítica

3.1 Voz e trapézio

Logo que comecei a trabalhar com cantores, visando seu desenvolvimento artístico e pessoal, minha percepção constatava que a voz, no canto lírico, é cobrada e utilizada em sua plenitude, coisa muito diferente do nosso cotidiano; chegar aos agudos e sustentá-los exigia uma coragem de contato com questões internas que eram concretas, porém inomináveis até então para mim e para meus clientes, unidos a mim nessa busca. Onde buscar então a solução para problemas apresentados nas aulas de canto que requeriam certos pressupostos (resolvidos) para que as técnicas vocal e cênica pudessem ser aplicadas com eficiência?³⁰

A sensação de impostar a voz já é uma sensação não cotidiana. Abre-se um espaço físico e se dá à boca uma forma muito diferente da que usamos no português falado, e até mesmo cantado à maneira popular. Segue-se a isso a estranheza do som que é emitido. Um som desconhecido para a grande parte dos iniciantes, já que a tradição sonora brasileira aponta mais para o ar do que para o som puro³¹, e que surpreendentemente está sendo produzido pelo próprio cantor. E esse som, creio poder afirmar, que quanto mais agudo é, mais assustador fica. Talvez porque seja uma região

³⁰ Por exemplo, o pescoço de Antônia precisaria estar mais solto para que ela não ficasse afônica; Branca precisaria ser capaz de respirar o suficiente para poder cantar.

³¹ Essa tradição de emissão vocal pode ser bem exemplificada pelo tom sussurrado tomado como padrão desde João Gilberto.

de tessitura vocal não usual, mas arrisco-me a ir um pouco além. Baseada na sensação que os agudos trazem, é preciso mais do que técnica para fazê-los: é preciso coragem. Para os iniciantes, uma coragem de entrar em contato com a sensação de jogar-se num abismo desconhecido, com recursos desconhecidos. E ainda há a exigência de uma descontração muscular da laringe para que esse som seja produzido a contento, pois é fato corriqueiro que, ao cantar, as tensões dirijam-se para a garganta. É preciso distribuir toda a força, adequar todo o tônus, para que o corpo inteiro do aluno se ponha à serviço do canto. O único consolo é a perspectiva de voltar, são e salvo, para a região média da voz e, com o tempo, o prazer que essa sensação provoca no intérprete e em quem o ouve. Nesse ponto, minha pergunta era: Essa “coragem”, a soltura da laringe e a adequação do tônus podem ser aprendidas?

A voz, como uma produção corporal, exige ainda mudanças físicas para essa tão almejada emissão: como já citado acima, o rearranjo da força, o tal chamado “apoio” do canto. A garganta deve estar solta, mas o apoio abdominal deve estar firmemente acionado e a respiração controlada constantemente. Neste enunciado, já vislumbramos necessidades corporais específicas. Ora, inicialmente, a consciência da presença ou ausência de tensão em determinado lugar não é algo assim tão óbvio. Na maioria das vezes, mal conhecemos nossos pontos de tensão a não ser pelas dores que eles provocam. Sendo assim, a primeira questão a ser tratada seria a da consciência corporal e ajuste voluntário de tônus muscular e psíquico³². Trabalho esse que deveria estar, desde o início, atrelado à respiração, que também mal é percebida por nós cotidianamente, mas que passa a necessitar de ampliação e controle para o canto. Essa

³² As diferenças e relações entre esses conceitos serão aprofundadas adiante.

respiração e esses tónus estão sujeitos a variações de origem física e psíquica, que são plásticas, dinâmicas, muitas vezes incontroláveis.³³

E foi aí que comecei a investigar o caráter psíquico dessas questões. Não era simplesmente uma questão de coragem, como eu havia imaginado antes. As questões que se apresentavam ali eram muito mais complexas, e graças às técnicas corporais e teatrais de que dispunha já na época, pude perceber isto. Marcos não se relacionava com o ambiente, “olhar ou não olhar” eram a mesma coisa. Que complexidade se estamparia nessa afirmação?

Havia um caráter articulado que se manifestava diante de meus olhos: o corpo que produzia a voz carregava uma história ósteo-muscular e uma dinâmica psíquica que agiam diretamente sobre essa produção vocal; e quanto mais desconhecidas essa história e essa dinâmica eram, mais difícil seria também o cantar, tanto em seu caráter técnico quanto expressivo.

Quando cito caráter técnico, refiro-me às questões de respiração controlada, apoio corretamente localizado, tónus adequado e emissão. E por caráter expressivo entendo o uso de recursos vocais tecnicamente desenvolvidos para a expressão de determinados afetos que estão presentes na necessidade de interpretação das músicas.

Em técnicas de abordagem físico psíquica encontrei interlocução para minhas necessidades, incorporando a Eutonia³⁴ e a Calatonia³⁵ como recursos preciosos de trabalho, já que essas duas técnicas pressupõem a unidade psicossomática. Somei essas

³³ Branca foi trazida para este estudo por ser um exemplo deste quadro, que é, na verdade, extremamente comum.

³⁴ Técnica desenvolvida por Gerda Alexander, na Alemanha, a partir anos de 1950, tem como principal objetivo o ajuste voluntário de tónus, trabalhando especialmente a musculatura do cliente. Outras informações foram abordadas em “recursos técnicos”.

³⁵ Técnica desenvolvida pelo professor Pethö Sandor, no Brasil, por volta de 1970. Trabalha também com tónus, mas através de relaxamento e uma visão de ajuste e alívio do que ele chamou de tónus físico e psíquico. Para mais informações, vide “recursos técnicos”.

duas técnicas à técnica Klauss Vianna³⁶ de dança, para trabalhar a expressividade do corpo do intérprete, uma vez que esta também considera primordial a ligação corpo e mente.

A entrada da compreensão psicanalítica veio naturalmente, uma vez que eu já estava em processo de análise pessoal, investigando inclusive as dificuldades do canto em mim.

Através dela, um novo enfoque somato psíquico começou a ser desenvolvidos em minha prática, trazendo uma abrangência maior e pontos de vista tão paradoxais quanto não excludentes. Tratemos um pouco dessa dialética³⁷, lembrando que antes de tornar um corpo expressivo, é preciso que ele seja apropriado pelo sujeito. Depois disso, este corpo pode vir a ser seu instrumento de trabalho. No entanto, o potencial de prazer e de dor trazido por essa apropriação é uma questão a ser abordada com delicadeza. Por isso penso que “sair de si” não seja o melhor caminho para o desenvolvimento artístico de Marcos...

³⁶Klauss Vianna: Bailarino e coreógrafo, foi o precursor do estudo da expressão corporal para atores no Brasil. Sua técnica trata, basicamente, de movimentos espontâneos e alinhamento ósseo. É também aprofundado em “recursos técnicos”.

³⁷ Segundo Hegel, “chamamos dialética o movimento racional superior no qual termos que parecem totalmente separados transformam-se um no outro, pelo próprio fato do que são. Longe de se opor de forma exterior e estática, estes na verdade só existem juntos, no próprio movimento que opõe de dentro um ao outro e os supera”. Comte-Sponville. *Dicionário Filosófico*. Ed. Martins Fontes, SP, 2003, p.163.

3.1.2 Thrills³⁸

O grito é uma expressão intensa de prazer ou de dor que o homem conhece desde os tempos da caverna. Terá a ópera começado lá? É uma pergunta que pode nos levar à reflexões interessantes.

Pensando em “homem das cavernas”, remetemo-nos a circunstâncias pré-civilizatórias.

Gritar, já há algum tempo, é “coisa de maluco”. Início essa minha especulação falando sobre o grito. Que prazer é despertado pela aquiescência ao grito? Um grito é uma profusão violenta de quantidade sonora vocal emitida junto com um tônus corporal alto e movido por um afeto intenso. Se estiver certa, estamos no terreno não só dos gritos instintivos, mas também de um agudo intencional e voluntariamente produzido.

Por essa direção, já podemos entender o agudo como algo da ordem da expressão do instintivo que se manifesta, digamos, controladamente.

Michael Balint, médico e psicanalista inglês, desenvolveu uma teoria que nos parece ser muito interessante e útil para nossa investigação. Vejamos:

Balint criou um neologismo a partir da palavra “acrobata” em grego para poder sentir-se mais à vontade em sua pesquisa sobre *thrills*, e chegou às palavras “filobatismo” e “ocnofilia”.

Sobre a etimologia da palavra filobatismo³⁹ revela que, em grego, “acrobata significa literalmente *aquele que anda nas pontas dos pés*”, ou seja, longe da terra firme”. Balint continua: “Tomando essa palavra como modelo, criei o termo ‘filobata’ para descrever

³⁸ Segundo o dicionário Michaelis, a palavra *thrill* (subst) pode ser traduzida por emoção, vibração.

³⁹ Balint, Michael. *Thrills and Regressions*. Maresfield Library, Londres, 1987. Tradução livre da autora.

⁴⁰ Grifo do autor.

aquele que aprecia os *thrills*”, cujos prazeres remetem-se “à falta de estabilidade, uma situação em que uma forma de ansiedade particular é despertada e nasce. Em todos os divertimentos dessa espécie três atitudes características são observáveis: a) algum aumento do medo consciente ou, pelo menos, uma percepção do perigo externo real; b) uma exposição voluntária e intencional da pessoa a este perigo e ao medo correspondente; c) uma confiança maior de que se pode esperar o fim do perigo, que o medo será tolerado e dominado e que se retornará ileso à segurança”.

Qualquer pessoa que tenha visto ou sentido chegar o momento de dar um agudo, sabe que isso é um *thrill*. A sensação de se expor voluntariamente àquele salto no abismo. Com um agravante: nesse caso, exige-se do cantor uma presença própria muitas vezes desconfortável. A voz que sai é descontrolada, quase como se fosse uma entidade em si; o timbre não é o que gostaríamos que fosse, somos atirados ao convívio com uma alteridade que, até mesmo por definição, pode ser bastante incômoda. É mesmo como se fosse uma outra entidade que só se manifesta com uma grande dose de presença do cantor, e não com sua ausência, por mais paradoxal que nos pareça a idéia. Foi o que aconteceu com Branca que evitava a própria respiração (que é unicamente dela) e com isso não podia abrir espaço para o canto, para o outro... fosse esse outro o meu toque ou sua própria voz. Tudo seria ameaçador demais à sua estabilidade ou à sua almejada fixidez. É necessária uma entrega corporal e psíquica a um espaço para a manifestação do outro em si. Que afinal, só é outro porque nos é desconhecido e tantas vezes incontrolável.

Nesse contexto, parece-nos que a saída para tornar essa situação mais tolerável é que a convivência com esse “estrangeiro que grita” seja a mais confortável possível. O aspecto onofílico se apresenta de maneira fundamental como parte constituinte da

dupla estabilidade/instabilidade. Balint explica-nos⁴¹ que o aspecto ocnofílico é “aparentemente⁴² oposto ao filobático. É aquele que não tolera instabilidade e prefere agarrar-se a alguma coisa firme quando sua segurança está ameaçada.”⁴³ Faz um paralelo com a palavra grega para “dependurar-se” e nos dá como um exemplo, (vejamos que interessante!) a batuta do maestro.

E aí entramos em um campo que, como dizia antes, não é o da coragem, mas sim um campo complexo de flexibilidade do ego e convivência com a alteridade; nesse caso específico, com o filobatismo e a ocnofilia; ou melhor, com o *thrill*, para ser mais exata. É reconhecidamente algo interno ao cantor; se preferirmos, endógeno ao sujeito, já que não há contestação possível para o fato de que aquela voz sai dele mesmo.

Mas não é preciso cantar para se ver envolvido nessa trama. Falando da platéia de ópera, também temos muito que dizer sobre *thrills*.

Diz Balint: “Finalmente há os profissionais que são pagos por sua habilidade de causar *thrill* aos espectadores e, possivelmente, a si mesmos”. Expandindo esse raciocínio, Luis Cláudio Figueiredo⁴⁴ diz, sobre a audiência: “O prazer na audiência é um prazer vicário⁴⁵: morremos de medo que o trapezista despenque, mas temos prazer enquanto permanecemos entre o medo de assistir a queda e a esperança de que ele encontrará o outro trapézio na hora e no lugar certos.” No meio operístico, é muito comum a expressão “malabarismo vocal”. Certamente, não por mera coincidência. O prazer de ouvir um tenor ou uma soprano (não desmerecendo de maneira alguma as outras vozes, somente elegendo-os como representantes maiores desses saltos) aproximar-se de um super agudo; ter a expectativa de vê-los enfrentar a nota; não saber se serão bem

⁴¹ Balint M. *Thrills and Regressions*, 1987.

⁴² Para maiores esclarecimentos sobre o porquê dessa aparente oposição, ir a Balint, M. *Thrills and Regressions*, 1987.

⁴³ Tradução livre da autora.

⁴⁴ Apostila PUC/SP, 2005.

⁴⁵ Segundo o dicionário *Michaelis*: vicário (adjetivo): que faz as vezes de outrem.

sucedidos até o momento em que a tal frase musical acaba e saímos ilesos, nós e o intérprete, dessa zona de perigo, é puro circo. É claro que nem sempre essa operação é bem sucedida, e aí a primeira reação da platéia é alardear a incompetência vocal do cantor. Não é à toa que, por qualquer desconforto vocal, os cantores anunciam que não estão em plena forma. É a imagem de herói que está em jogo. É a nossa diversão que está em perigo... e nosso medo aumenta...nossa admiração e expectativa crescem...

Balint continua⁴⁶: “O primeiro aspecto que se impõe é que o indivíduo está posto em si próprio (*is on his own*), longe de todo suporte, sustentado em seus próprios recursos. A expressão explícita dessa atitude é um manter-se bravo e ereto. Estas observações sugerem que o filobatismo está simbolicamente associado à ereção e à potência”.

Essa necessidade de estar bravo e ereto começa a surgir desde a primeira aula do cantor. O canto lírico parece ter sido talhado para atender a essas expectativas. Não é possível respirar, ou apoiar ou emitir um agudo corretamente sem uma preparação corporal para isso, já que nossa respiração e postura obviamente em nosso cotidiano não são assim tão bravos e eretos, pelo menos na maioria de nós. Muito interessante é perceber que essa nova postura nos direciona a uma atitude filobática, que é atitude necessária para a tarefa em questão. Ou será que a necessidade de atitude leva-nos a essa postura? É uma discussão vã e penso que não produtiva. Podemos sim, preparar um cantor interferindo seja em sua postura, seja em sua atitude, desde que tenhamos claro que atingir uma implica em acionar a outra e que assim, o tônus, a voz e a atitude psíquica estarão atuando em conjunto. Perder essa articulação de vista é reducionista e limitante do ponto de vista do desenvolvimento artístico ou pessoal do cantor. Daí minha proposta de que o tônus psíquico e o tônus corporal sejam trabalhados em conjunto, desde o

⁴⁶ *Thrills and Regressions*, 1987.

início, já que ambos partem da busca da presença do intérprete, através do uso de seus afetos e de sua musculatura como instrumentos de trabalho.

Poderíamos perguntar nesse momento onde está o caráter onofílico desse processo, já que um (o caráter filobático) não se pode sustentar sem o outro (o onofílico). Em relação ao intérprete, destacaria nesse sentido o próprio estudo. A rotina de desenvolvimento técnico que pode dar uma familiaridade com a “acrobacia”, julgo ser fundamental para sua sobrevivência. Um mínimo de segurança técnica é preciso para que o indivíduo possa voar em seus agudos, e ainda assim não despreocupadamente. Sem essa segurança, a capacidade de se jogar fica prejudicada em muito.

No caso da platéia, a sensação de que o cantor vai sobreviver àquilo e que pode dar conta de toda aquela intensidade pulsional ali manifesta como som, como grito, quando muitos dos expectadores provavelmente julgam-se incapazes de fazer essa continência, penso ser um dos fatores responsáveis pela construção de mitos como Corelli, Callas, Pavarotti, Domingo e tantos outros. Todos esses gritos de amor, prazer ou de dor suportados, “metabolizados” (pela construção técnica e expressiva) e transmitidos com beleza é de fato algo a ser admirado. E, por favor, não nos esqueçamos dos libretos: a palavra aliada ao som, o que torna ambos muito mais intensos quando considerados partes da mesma fala.

Dessa maneira, é como se os cantores nos devolvessem emoções arcaicas já “digeridas”, emoções essas que não conseguimos expressar livremente, e eles, sem dúvida, nos ajudam a representá-las, tal qual no modelo mãe-bebê onde a mãe recebe as ansiedades e necessidades da criança em forma de identificação projetiva e as devolve de forma adequada⁴⁷. Como desenvolver essa capacidade de continência no intérprete? Sem ela, a performance tem a mesma qualidade? Não nos adiantemos. Mas uma coisa creio que já

⁴⁷ Para maiores esclarecimentos, buscar o conceito de continente-conteúdo de W. Bion.

possa ser dita: penso que não se pode dar continência a qualquer afeto de outrem sem antes podermos dar continência aos nossos afetos próprios. No entanto, esse desenvolvimento (o de dar continência aos próprios afetos) requer o contato com o outro. Não podemos fazer essa operação sozinhos.

Balint continua a nos esclarecer⁴⁸: “um homem poderoso e altamente habilidoso produz por si mesmo uma poderosa ereção, o que o deixa longe da segurança, desempenhando em seu estado altaneiro, incríveis feitos de valor e ousadia, após o que, a despeito de perigos inenarráveis, ele retorna são e salvo à mãe terra”.

É claro que a sanidade mental desses artistas, quando descem do palco, já é uma outra questão... Mas o fato é que os compositores sabiam que eles (os heróis e as heroínas) devem ir aos agudos, jogar-se na intensidade, sobreviver a ela, e nos brindar com performances memoráveis.

Triste é quando o cantor se esquece de que está a serviço de uma obra de arte, mergulha narcisicamente em seu poder e ali se fixa, paralisando-se em sua imagem e habilidade, usando a música para transformar aquele momento em pura exibição. Nesse caso, muito dificilmente há o encontro entre intérprete e público. Acontece com muita frequência e é de se lamentar, mas não pretendo entrar nessa discussão aqui.

Continuemos avançando com Balint. Ele diz que “visto deste ângulo, podemos dizer que os *thrills* filobáticos representam a cena primária em forma simbólica”. Luis Cláudio Figueiredo⁴⁹ adianta o raciocínio: “A cena primária comporta dois indivíduos (adultos) em estreita e intensa ligação, assistidos por um terceiro (criança) que é desta mesma cena excluído. Ao dizer que o filobatismo representa de forma simbólica a cena primária, Balint está propondo a hipótese, à la Ferenczi (e também à la Freud) de que a

⁴⁸ Balint, Michael. 1987

⁴⁹ Apostila PUC/2005.

passagem do ocnofilismo ao filobatismo comportaria dois elementos: 1) a experiência de exclusão da criança pequena diante da cena primária (o que é excitante e traumático) e 2) a reprodução simbólica do que foi visto desde esta posição excluída. Nesta reprodução, o sujeito encenaria a) tanto a exclusão, agora repetida ‘voluntariamente, ativamente’, pois é ele que, como o filho pródigo, parte para o mundo, para longe, como b) encenaria como sendo sua a exibição da potência daquele que na cena primária era o parceiro da mãe (o falo em riste, a posição ereta), como c) reproduz, no retorno, o próprio encontro sexual entre os dois (a volta do filho pródigo à casa familiar)”.

Um simbolismo intenso expresso no ato de cantar: procurar toda a potência da voz; permitir-se a exibição dessa potência e a integração dessa potência. Que pavor!

Percebemos assim que para devolver emoções arcaicas em forma de representação é preciso ter entrado em contato com elas em algum momento. Nisso reside, a meu ver, a vida possível do canto (e também da psicanálise). Se não, tudo é falso, mecânico, não humano.

Mas, pode-se argumentar, não é o canto uma forma de transcendência? Uma maneira única de contato com o divino? Para colocar as coisas de forma mais prosaica, onde fica o “quem canta seus males espanta”? Segundo minha hipótese, tudo depende de onde pode ser encontrado esse divino e esse consolo.

Peço licença para fazer uma digressão a respeito das teorias de Mestre Eckhart⁵⁰, místico medieval que diz que a consolação não é a negação da dor. É manter-se humano apesar dela, é poder relacionar-se com a dor. Traz, para ilustrar esse conceito, a imagem

⁵⁰ Mestre Eckhart. *O Livro da Divina Consolação e outros textos seletos*. Ed. Universitária São Francisco, Bragança Paulista, 2005.

da própria cruz, símbolo máximo do catolicismo: sempre enraizada e sempre apontando para o céu.⁵¹

Há muita especulação a respeito do caráter transcendente da Arte, mas vamos falar especificamente sobre o caráter transcendente do canto. A meu ver, a única transcendência possível é aquela que nos coloca em contato com nossas questões mais primitivas dentro de uma obra. O canto lírico, antes de pretender elevar o indivíduo no sentido de desencarná-lo, deve buscar o caminho oposto: a encarnação dos profissionais e da platéia. É sob esse prisma que acredito que podemos ter um encontro mais verdadeiro, menos formal nessa arte que pode nos presentear com um contato muito íntimo (às vezes assustadoramente íntimo) com nossos desejos mais arcaicos, com as palavras e os sons explicitando os mais diferentes sentimentos⁵². Seu caráter arcaico é seu maior tesouro. Reduzir a ópera a uma encenação bem comportada é tirar dela suas vísceras, sua humanidade. E é para representar essa humanidade difícil de ser digerida e simbolizada que passamos a vida buscando encontrar manifestações artísticas onde sentimos que podemos caber como intérpretes de nós mesmos.

⁵¹ É notório o conhecimento de que, além das Artes, a religião é uma das formas de sublimação apontadas por Freud. Esse mecanismo será tratado com mais acuidade no próximo capítulo.

⁵² No capítulo seguinte, buscaremos expor a idéia de que a Arte funciona melhor como um hiper investimento do que como um contra investimento pulsional, estejamos nós na platéia ou no palco, sejamos amadores ou não, mas dispostos a ter contato com esse salto e esse retorno propiciados por essa técnica de origem tão antiga quanto nossas primeiras emoções.

3.1.3 Regressões

Voltemos à trilha de Michael Balint.

Na minha experiência clínica, como espero esclarecer recorrendo aos casos expostos anteriormente, tenho notado claramente que o tal “salto no trapézio”, ou o *thrill*, como o estamos chamando, liga-se indefectivelmente à capacidade, à possibilidade de entrega de cada um de nós: entrega ao vazio, ao salto, à rede suposta que deve proteger o artista...

Falamos de confiança, de abandono, de riscos que a dependência traz.

Passemos então do *thrill* para a regressão. Podemos perguntar: regressão à que? Balint nos aponta para experiências muito primitivas, pré-verbais, onde mãe e bebê encontram-se fusionados ainda; isso se dá durante a gestação e nos primeiros meses de vida do infante.

Dentro da minha observação com adultos, a regressão relaciona-se em primeiro lugar com a possibilidade de relaxamento e de abandono, e em seguida com “a possibilidade de se estar só na presença do outro”⁵³. No que se refere à preparação do artista, posso dizer que, quando buscamos um relaxamento profundo como o catalisado pela calatonia, creio que seja isso que se apresente, que esteja em jogo.

Mas poderíamos também fazer o caminho oposto: a capacidade de relaxamento, de abandono, de solidão, relaciona-se com a regressão, ou seja, com uma volta à fase

⁵³ Winnicott, D.W. The capacity to be alone in *The Maturation process and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development*. Hogarth Press, Londres, 1965.

chamada por Balint de “amor primário”, onde mãe e bebê estão fusionados. Isso seria avançar demais?

Dois aspectos desvelam-se: 1) como essa entrega é vivida pelo sujeito baseando-se na sua própria experiência com o ambiente e objetos internos e externos e 2) em que medida esse nível de experiência o auxilia ou inibe em suas atividades criativas, e aqui trataremos especificamente do ato de cantar. Como o *thrill* e a regressão relacionam-se na prática?

Retomemos o conceito de *thrill*, que já foi definido como um prazer que remete “à falta de estabilidade, numa exposição voluntária e intencional da pessoa a este perigo e uma confiança maior de que se pode esperar o fim do perigo”.

Deparo-me com o seguinte problema prático: certos alunos simplesmente não conseguem entregar-se a esse *thrill*, por mais que o desejem. (Lembremos que as aulas de canto não têm nenhum caráter obrigatório.) E isso me remete à outra observação: a dificuldade, se não incapacidade, desses mesmos alunos de realizarem tarefas como “baixar”⁵⁴ a respiração, permitir que o ar penetre ao invés de ser sugado, ter a possibilidade de deitar-se, de deixar-se tocar, de não controlar seu processo de relaxamento (o que já invalida o próprio processo), ou ainda de nem sequer conseguir relaxar.

E os dois quadros começam a se relacionar: alguém que não pode entregar-se ao abandono (regressão) pode entregar-se a um salto (*thrill*), tendo em mente que o abandono é fator constituinte do salto e vice-versa?

⁵⁴ Voluntariamente, fazer com que haja mais participação dos músculos abdominais e das costelas do que do osso esterno no processo respiratório. É fundamental para que o ar seja inspirado de uma forma eficiente para a realização das frases musicais. De outra maneira, a respiração torna-se insuficiente em captação de ar.

Para fazer uma analogia emprestada de Luis Cláudio Figueiredo, poderíamos questionar se alguém que não tem confiança de que seu pára-quedas vá abrir pode saltar de um avião. O pára-quedas poderia não abrir por falha própria (do objeto) ou de quem o dobrou (sujeito), não sabemos... mas quem saltaria numa circunstância dessas?

Se no caso dos *thrills* nos referimos à cena primária em forma simbólica, podemos dizer que nas regressões estejamos nos referindo à fase do amor primário? Seguindo essa lógica e adotando uma resposta afirmativa a essa pergunta, teremos que pensar então que, para certas pessoas, é preciso capacitar-se a ser sustentada, por outro e por si, para só então perceber que são portadoras de equipamento de segurança para lançar-se ao *thrill* e não ter uma vivência traumática desse processo.

Minha hipótese é de que estejamos falando de relações duais e de formações secundárias (ocnofilia e filobatismo) não desenvolvidas adequadamente, com comprometimento do desempenho do sujeito dentro da atividade a que ele se propõe, que é, neste caso, o canto lírico.

A prática e a importância da teoria psicanalítica aplicada a essa demanda ecoam, para mim, em primeiro lugar, na criação de um ambiente estável, acolhedor, continente e estimulante da criatividade, buscando de uma maneira incondicional possibilitar a construção de um estofo para esse adulto. E aí nos afastamos do campo da Arte como é tradicionalmente concebido, pois a técnica vocal não daria conta dessa questão. Na verdade, penso que nenhuma técnica artística daria, por mais que considere a subjetividade do sujeito criador.

Minha perspectiva é a de que uma vez estabelecida essa possibilidade de continência em si, aí sim, ele poderá, dirigido pela técnica vocal, lançar-se ao canto e vivenciar suas intensidades inevitáveis.

Mas não é só, pois uma outra relação dialética se estabelece: pensando em *Além do Princípio de Prazer*⁵⁵ e *Thalassa*⁵⁶, remeto-me à idéia de que, para Ferenczi, o ato sexual é uma vivência de completude, fusão, unidade... porém, fugaz. Ora, se Balint nos diz que “um homem poderoso e altamente habilitado produz por si mesmo uma poderosa ereção, o que o deixa longe da segurança (...), após o que ele retorna são e salvo à mãe terra”, então pergunto: e se esse retorno for vivido com extrema angústia? Ferenczi nos aponta aos problemas de disfunção sexual. Eu ousou apontar, não ao invés de, mas sim como uma outra possibilidade, o caminho que não se dirige ao ato sexual, mas sim à criação artística: se o retorno causado pelo atirar-se é ruim, então não nos atiremos!! No entanto, uma força maior nos leva a buscar esse retorno, ainda que marcado por essa trajetória de angústia. A necessidade não racional de uma vivência de fusão entre sujeito e objeto, a busca pela volta à matriz, ao conforto da fusão, ao paraíso perdido. Será essa a busca do artista? Daí a necessidade de criar? Entendo que esse caminho aponte para discussões no sentido do narcisismo primário e secundário⁵⁷, mas por hora vamos buscar nos ater à ocnofilia e ao filobatismo, por mais tentadora que seja essa outra possibilidade investigativa.

Seguindo nesse raciocínio, poderíamos dizer que as pessoas procuram as aulas de canto porque não sabem e/ou não conseguem cantar e precisam de acompanhamento artístico e/ou psíquico, para que: 1) descubram que existe um pára-quadras no outro e em si (regressão); 2) possam “jogar-se do avião” (*thrill*); 3) possam voltar à terra, são e salvos, que é o objetivo final de todos nós, seja no sexo ou seja na arte. Na busca pelo sentimento oceânico, pela vivência thalássica, a criação surge então como meio de (con)fundir realidade/fantasia, sujeito/objeto.

⁵⁵ Freud, S. *Além do Princípio de Prazer*. Ed. Imago, Rio de Janeiro, 2003.

⁵⁶ Ferenczi, S. *Thalassa*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

⁵⁷ O narcisismo primário designa um estado precoce em que a criança investe toda a sua libido em si mesma. O narcisismo secundário designa um retorno ao ego da libido retirada de seus investimentos objetais. Laplanche e Pontalis. *Vocabulário da Psicanálise*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, p.290.

E ainda há mais: estamos tratando de prazeres fugazes. Há ainda a frustração que se tem que viver ao desfazer-se a fusão (ou a ilusão dessa fusão) sujeito/objeto, realidade/fantasia.

E há o caminho das pedras até a chegada de prazer ao *thrill*, por questões técnicas, fisiológicas, anatômicas e psíquicas. Sem um bom estofo pessoal, é muito difícil passar por todo esse processo. Vamos pensar essas questões a partir da sublimação no próximo capítulo.

Talvez soe estranha a alguns ouvidos cétricos essa aproximação entre Arte e Sexualidade. Há muitos anos, li uma passagem de Rilke que dizia: “Com efeito, a experiência artística está tão incrivelmente perto da experiência sexual no sofrimento e no gozo, que os dois fenômenos não são senão formas diversas da mesma saudade e da mesma bem-aventurança”.⁵⁸

⁵⁸ Rilke, R.M. *Cartas a um Jovem Poeta*. Ed. Globo livros, SP 2003.

3.2 Corpo e Sublimação

“Para Shakespeare e seus contemporâneos, o mundo da carne e o mundo do espírito são inseparáveis. Ambos coexistem a duras penas na mesma imagem: o poeta tem os pés na lama, os olhos nas estrelas e um punhal na mão. As contradições de qualquer situação da vida não podem ser negadas. Paradoxo onipresente que não se pode provar, mas que é necessário viver: poesia é a rude magia que une os opostos.”

Peter Brook

Continuando nosso raciocínio, vamos adiante focando na outra questão que se mostra central nos casos descritos no capítulo II: a sublimação. Processo não mais pré-verbal, mas fortemente ligado ao corpo; neste caso, do intérprete.

Iniciemos pela etimologia da palavra sublimação: A origem é latina, onde *sublimitàs* significa altura, elevação, grandeza, nobreza.

Como podemos perceber sem esforço, somos remetidos a algo que se desprende do chão, que se eleva e, por que não dizer, que se purifica e se torna nobre. Esse aspecto da palavra será fundamental para o encadeamento do raciocínio proposto.

Para darmos partida à nossa reflexão teórica nesse campo, proponho que iniciemos por garimpar algumas colocações de Sigmund Freud sobre o assunto, que foi, inclusive, quem introduziu o termo sublimação como um processo humano de transformação. Não tenho a pretensão de fazer um estudo tão aprofundado quanto o autor e o tema merecem. Deixo esse projeto em aberto para o futuro. Minha necessidade e intenção aqui são o

esclarecimento de conceitos que orientam uma postura teórica adotada por mim e que fundamentam a prática deste trabalho proposto.

Dentro de sua obra, a sublimação é um conceito que não teve um caminho longo, mas Freud foi consistente o suficiente em seu desenvolvimento para que outros importantes psicanalistas fossem adiante a partir de seu legado.

A primeira colocação freudiana a qual quero recorrer é a seguinte: “A pulsão sexual põe à disposição do trabalho cultural quantidades de força extraordinariamente grandes, e isto graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar sua meta sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar de meta sexual originária por outra meta, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ela, capacidade de sublimação”.

Temos aí a primeira definição de sublimação apresentada neste trabalho. Mas para que possamos entendê-la melhor, é importante compreendermos que energia é essa à qual Freud se refere. Em que contexto ela surge?

Apresenta-se a pulsão como matriz dessa energia que será depois sublimada - ou não. Portanto, antes de falar de sublimação propriamente dita, é preciso começar nosso raciocínio tratando um pouco sobre este conceito que surge aqui também pela primeira vez.

Segundo Freud⁵⁹, “a pulsão (...) nunca age como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante. Como não provém do exterior, mas agride a partir do interior do corpo, a fuga não é de serventia alguma. A melhor denominação para o estímulo pulsional é o termo ‘necessidade’ [*Bedürfnis*] e a tudo aquilo que suspende essa necessidade denominamos ‘satisfação’ [*Befriedigung*]. Essa satisfação só

⁵⁹ Freud, Sigmund. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Ed. Imago, Rio de Janeiro, 2004, Vol.1, p.146.

pode ser alcançada por meio de uma alteração direcionada e específica (isto é, adequada) da fonte interna emissora de estímulos”.

Ainda para Freud, a pulsão é definida como “um conceito limite entre o psiquismo e o somático”⁶⁰. Por pulsão, ele entende “uma espécie de delegação enviada pelo somático ao psiquismo”.⁶¹

Então, estamos tratando de uma energia denominada pulsão que mora no limite entre o somático e o psíquico, transitando por esses campos, mas claramente nascente no corpo. Essa força, a pulsão, tem sempre um caráter imperativo, pois é constante, involuntária e endógena, e por isso mesmo, incômoda. Está presente em nossa respiração, em nossa postura, em nosso tom de voz, em nosso tônus muscular e psíquico... Em tudo aquilo em que se pode identificar a comunicação existente entre corpo e mente, dimensões do sujeito que, acredito, não deveriam ser tratadas como dois sistemas isolados ainda que sob a justificativa de uma intenção didática.

Para tentar colocar em termos práticos, tomemos um exemplo do diário: “Não quero mais mexer em nada, deixe minha arte assim mesmo, para mim está bom”⁶². Ao afirmar isso, Antônia diz dos incômodos que sente por estar sendo “remexida”. A acolhida que se pode dar a essas pulsões, a esse incômodo é, a meu ver, um fator decisivo para que o desenvolvimento artístico se dê, pois é a partir dessa energia, ou dizendo de outra maneira, é exatamente essa energia que será usada para criar. Se a negamos, se fugimos dela (como se houvesse para onde fugir), para onde vamos em um desenvolvimento artístico ou psíquico?

Então, retomando: a afirmação de Freud diz que “essa satisfação só pode ser alcançada por meio de uma alteração direcionada e específica (isto é, adequada) da fonte interna

⁶⁰ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, Ed. Martins Fontes, SP, 2004, p.395.

⁶¹ idem

⁶² Frase dita por Antônia, p. 33.

emissora de estímulos”; mais adiante, ele continua nos chamando a pensar que a fonte desses estímulos “não provém do exterior, mas agride a partir do interior do corpo”. Portanto, o que seria então “essa adequação da fonte” a não ser a possibilidade de contato e acolhida de nossas pulsões? Em que poderíamos pensar que fosse assim tão distante de uma possibilidade de lidar com elas, adequando toda essa energia a alguma produção artística⁶³? Então, podemos dizer que nossa proposta passa por darmos condições ao artista de poder lidar com fatores endógenos, que se manifestam muitas vezes como uma alteridade em seu primeiro momento, e integrá-los, fazendo-o perceber que, além de serem suas aquelas pulsões, ainda podem ser muito úteis como matéria prima de trabalho.

Aí, estamos aproximando-nos de um próximo item a ser abordado e posteriormente desenvolvido, que é o que se refere à etapa onde a acolhida das pulsões e seu “metabolismo” são cruciais para o destino da libido. Existe uma etapa em que essa energia precisa ser recolhida. Para falar disso, Freud introduz o conceito de narcisismo como participante do processo sublimatório, dizendo que “a transformação de uma atividade sexual em atividade sublimada – ambas dirigidas a objetos exteriores, independentes - necessitaria de um tempo intermediário, a retirada da libido para o ego”.

Voltaremos a essa discussão em breve. Não nos adiantemos. É importante agora apresentar os conceitos para que possamos depois desenvolvê-los.

Voltando uma vez mais à primeira afirmação de Freud para buscar expor ainda um outro ângulo possível de problematização, encontramos em *O Ego e o Id*, texto de 1923, Freud comentando: “Se esta energia de deslocamento é libido dessexualizada, estamos

⁶³ Focamos na produção artística por ser esse o foco da pesquisa, mas o mesmo vale para a religião, a produção científica e intelectual ou para qualquer outra forma de sublimação a ser considerada.

no direito de chamá-la também sublimada, porque, servindo para instituir este conjunto unificado que caracteriza o ego ou a tendência deste, *ela harmonizar-se-ia sempre com a intenção principal do Eros, que é unir e ligar*”⁶⁴.

Portanto, pode-se dizer que a libido sublimada tem função erótica, ainda que não sexual. Será que isso nos autoriza então a definir a Arte como uma atividade não sexual, porém erótica, pensando no sentido de Eros?...

Para podermos desenvolver todos esses conceitos estabelecidos por Freud e levantados aqui, vamos buscar auxílio em quem continuou a pensar a sublimação depois dele.

Hans Loewald, psicanalista alemão radicado nos EUA⁶⁵ apresenta uma proposta teórica que vai ao encontro dessas observações clínicas que venho apresentando em cada um dos casos, a saber: a de que nenhuma tentativa anti pulsional⁶⁶ resulta em qualidade artística; resulta, ao contrário, em empobrecimento artístico. Loewald revisita a obra de Freud para ir além dela e suas pesquisas resultam em um livro publicado no fim de sua vida chamado *Sublimação*⁶⁷ no qual mergulharemos a seguir, guiados pelas mãos de Luis Cláudio Figueiredo⁶⁸.

A partir de alguns trechos do ensaio de Freud sobre Leonardo da Vinci⁶⁹ em que o autor ressalta a existência de “um brilho divino” ou um “motor primário” na obra do artista citado, Loewald nos propõe uma leitura peculiar sobre a teoria da sublimação de Freud: aposta que “Eros é invocado claramente como instinto de amor ou de vida” e, indo adiante, aponta para uma ligação primária da sexualidade com a experiência do divino na exaltação do êxtase.

⁶⁴ Grifo meu.

⁶⁵ Maiores informações em www.pep-web.org.

⁶⁶ Diminuição das pulsões.

⁶⁷ Loewald, H.: *Sublimation-Inquiries into theoretical psychoanalysis*. Ed. Universidade de Yale, New Haven e Londres, 1988.

⁶⁸ Apostila entregue em sala de aula na PUC/SP, 2006.

⁶⁹ Texto de 1910.

Diz-nos Loewald: “Eros, o instinto da vida e do amor, é claramente invocado nas duas passagens⁷⁰. Na primeira, ele é chamado do brilho divino, o *primo motore* de toda a atividade humana. Na segunda passagem, Freud fala da natureza divina e sagrada das funções sexuais e (...) dos genitais como ‘o orgulho e a esperança’ da existência.

Divindades ergueram-se de sua natureza básica pela sublimação, cindiram e exaltaram elementos da sexualidade que permanecem em sua natureza. E a partir disso, dá-se o curso do desenvolvimento cultural: tanto de seu divino e sagrado foi extraído da sexualidade que ela caiu em desgraça, sem mais conter e invocar o divino. Freud está sugerindo que isso é uma ruptura dentro da natureza completa e abrangente da sexualidade que leva a um aumento da desconexão entre a sexualidade e o divino. Além da extensão que o desenvolvimento cultural leva no sentido de esvaziamento do divino - que se torna cada vez mais desencarnado (*disembodied*) – tanto a sexualidade quanto o divino ficam empobrecidos (...) Na sublimação genuína, eu sugiro que essa ruptura não seja dominante, ou seja ao menos superada.”⁷¹

Luis Cláudio Figueiredo continua: “(...) Enquanto Freud coloca a sublimação ao lado do recalçamento na tarefa dupla de elevar os mais altos valores morais e estéticos e, simultaneamente, rebaixar atividade sexual, suas formas, metas e objetos, Loewald está em vias de construir uma teoria da sublimação que se contrapõe ao recalque, desfazendo a separação que este produziu. A sublimação genuína não estaria comprometida com a decência e com o politicamente correto, com a máscara e o disfarce. A sublimação seria capaz, em alguma medida, de reunir o baixo e o alto, estabelecendo relações simbólicas entre eles. Os pólos não se tornam indiferenciados, e um não se dissolve no outro, mas restabelece-se o vínculo profundo entre eles”.

⁷⁰ Passagens do texto de Freud sobre da Vinci.

⁷¹ Loewald, H. : *Sublimation- Inquiries into theoretical psychoanalysis* Trad livre da autora. P.11/12.

Vamos entender um pouco do que Loewald pensa sobre a relação entre sexualidade, erotismo e sublimação. A pergunta “será que a Arte é uma atividade erótica?” tem um desdobramento interessante.

Loewald diz que “não somente as relações e interações do sujeito e do objeto eram vistas como baseadas em instintos sexuais agressivos; também eram encaradas assim as relações internas constituintes da organização do sujeito como uma entidade psíquica ou unidade estruturada. Este alargamento da definição de sexualidade culminou no conceito freudiano de Eros, o instinto da vida ou do amor”.⁷²

Então, podemos entender que Loewald nos apresenta uma ligação entre os instintos eroto-agressivos e a sublimação? A Arte não seria uma atividade somente erótica, mas também agressiva. Penso que essa concepção seja bastante ousada e, no meu modo de ver, realista. De fato, esse conjunto não combina com nada que seja meramente correto. Uma vez mais me remeto ao diário: quando pedi ação a Antônia, dizendo que o concerto não poderia ser levado unicamente pelo maestro, e ela não poderia se comportar como se estivesse numa posição unicamente passiva, creio que era essa a minha percepção: de que sem a agressividade / erotismo, a performance musical e cênica da cantora não aconteceria; ficaríamos jogados à inércia, levados somente pelos passos do maestro, a quem, teoricamente, não deveria caber toda essa responsabilidade. E não falo especificamente de Carmen, onde a alusão seria óbvia. Não é do caráter do personagem ou da música de que falo.

A impressão era a de que Antônia, Branca ou Marcos não eram capazes de ter contato, acolher, metabolizar e devolver ao mundo, em forma de arte, esses instintos, essas pulsões. Ao invés disso, preferiam tentar combatê-las e ainda assim achavam que seriam capazes de produzir arte porque buscavam a “elevação” através da santidade da *Ave*

⁷² Idem.

Maria, através da atitude de não deixar o corpo ser penetrado nem mesmo pelo ar que carrega a vida para nossos órgãos; de querer “sair de si” para entrar no palco. Como, pergunto eu, fariam Arte se estavam tratando de sufocar sua matéria prima? A solução, a meu ver, é olhar para esse momento de contato, onde deveria haver o recolhimento dessas pulsões e sua transmutação qualitativa, ou como bem pudemos ver, onde há frequentemente seu sufocamento. Preparar o intérprete para esse momento de contato, para fazer essas ligações de agressividade e de libido, evitando sufocá-las, despertando-o e o familiarizando para o que pulsa nele e chega a seus músculos, suas pregas vocais, a seu sistema respiratório, a seu sistema nervoso. Cuidar desse anteparo tem sido minha proposta primeira e fundamental para o desenvolvimento do sujeito, artista ou não. A partir daí, creio que a técnica vocal ou cênica acrescenta e não paralisa a criatividade. Para dar voz e corpo às sensações precisamos de técnica⁷³. Sem ela, não há preparo que faça seu trabalho sozinho.

Loewald lembra que a libido narcisista continua sendo libido, no sentido amplo; o que põe em questão o termo dessexualização. E o que nos leva a crer no quanto essa libido sublimada pode ser ameaçadora tanto quanto qualquer pulsão de natureza erótica.

É preciso ter paixão para passar anos e anos estudando as mesmas coisas, repetindo os mesmos exercícios e ficar fascinado com a impossibilidade de se atingir a perfeição.

Será essa paixão a chave para se alcançar os tons psíquico e físico requeridos no cantar?

Diz-nos Loewald: “Eis o pensamento de Freud: o ego como um todo é mantido coeso por ligações eróticas, libidinais, que em sua natureza básica não são diferentes das ligações vigentes nas relações com os objetos... Nesta visão, a sublimação ocorre por via de uma transformação de libido objetal em libido narcisista, por uma transformação

⁷³ Em muitos artistas, essa técnica é intuitiva. Ainda assim, ela existe.

internalizante da paixão ou desejo, pela transformação de relações de objeto em interações intrapsíquicas.”⁷⁴ Luis Cláudio prossegue no raciocínio: “a partir daí, novos objetos, metas, atividades podem vir a ser investidos e erotizados. A de-sexualização aparente dos objetos, dos objetivos e das atividades sublimadas expressa no fundo uma ampliação do alcance do erotismo, uma ampliação no campo e nas qualidades dos prazeres”. No capítulo III, ao citar Winnicott e sua famosa colocação de “se estar só na presença do outro” como uma conquista, citamos a calatonia, o relaxamento, no momento de preparação, de treinamento do intérprete. Cabe aqui remetermo-nos agora ao momento da cena. No palco, indefectivelmente, o artista está só, ainda que em contato com o(s) parceiro(s) de cena ou com o público. No entanto, penso, apoiada nas colocações de Loewald aqui apresentadas, que se essa solidão não for suportada por uma dose suficiente de investimento libidinal feita pelo próprio artista, o intérprete sucumbe, não tolerando o desnudamento que o canto traz. O artista cênico tem em si mesmo seu instrumento: o ego deve ter uma quantidade suficiente de energia, como reservatório de libido que é, para que possa sustentar essa atividade. Mas não basta a quantidade: a qualidade não recalcada dessa libido também é fundamental: o ego deve ser flexível e capaz de fazer ligações suficientes para que uma parte dessa energia seja tolerada em si e parte dela possa ser posta a serviço da Arte. De outra forma, esse artista estará paralisado em seu narcisismo (histriônico), ou, em outras palavras, em sua impossibilidade de entrar em contato verdadeiro consigo, com o público, com a música, com a personagem⁷⁵.

Prossigamos com Figueiredo: [Para Loewald] “o ego capaz de sublimação não é o mais defendido ou o menos sexualizado e mais livre de conflitos, ao contrário, o que mais

⁷⁴ Loewald, Hans. *Sublimation*. Tradução livre da autora.

⁷⁵ Remeto o leitor à publicação de Luis Cláudio Figueiredo e Nelson Coelho Jr., *Ética e Técnica em Psicanálise*, editora Escuta, SP, 2000, pp. 56 e 57. Figueiredo trata das reservas de energia necessárias ao próprio ser para que ele possa estabelecer contatos efetivos e não traumáticos.

pôde ser *narcizado* e *erotizado*⁷⁶ pelas internalizações da libido objetal e que, nesta condição, pode dispor de um lastro libidinal mais forte, o que o torna capaz de investir mais objetos, novos objetivos e novas atividades, inclusive a atividade criativa de formar objetos novos”.

Dentro do tema “ego narcizado e erotizado”, encontramos mais uma faceta da produção artística, já apontada anteriormente, mas que pretendemos desenvolver aqui sob o ponto de vista de Loewald, que se insere nessa linha de pesquisa que não desliga corpo e mente, céu e inferno, divino e terreno. Trata-se do sentimento oceânico, da vivência thalássica. Buscamos encontrá-lo e sofremos as conseqüências de tal ato no amor, no sexo e também na produção artística. Mais uma vez, vemos o erótico e o artístico se encontrando.

Voltando a Figueiredo: “No conjunto, os caminhos da sublimação restauram as permutas entre os pólos sujeito-objeto, eu-mundo, efetuando um certo retorno à matriz indiferenciada anterior à separação, à individuação e à diferenciação sexual, a matriz mãe-bebê primordial”.

Lembro-me da expressão de Rilke que usamos no fim do item que trata sobre regressão: “Mesma saudade e mesma bem aventurança”. Os assuntos aparecem ligados ainda que não linearmente.

Podemos entender então que, para que essa busca de sentimento oceânico se concretize através da via sublimatória (que é nosso foco), precisamos lidar também com nossa inevitável frustração, pois só o continuaremos buscando (o sentimento oceânico) porque o contato com essa vivência é fugaz.

⁷⁶ Grifo do autor.

No entanto, a maneira como nos relacionamos com esse contato tão primitivo é fundamental no desencadeamento desse processo de busca: Quanto mais assustador ele for, menos teremos condições de acolhê-lo e de transformarmos sua qualidade (mantendo sua intensidade), e de devolvê-lo ao mundo como objeto novo, produção da cultura; ou seja, Arte.

No caso do artista cênico, isso é feito sem nenhum material intermediário. Seus ossos, músculos e afetos serão objetos de referência, metabolismo e substrato para a criação artística. Tudo é desenvolvido sobre o próprio intérprete e, por isso, nosso cuidado com ele deve ser redobrado.

No caso de ignorarmos suas resistências, podemos violentá-lo e retraí-lo. Mas, por outro lado, é preciso que não haja resignação e que os desenvolvimentos do artista e da criação se dêem ainda que sobre feridas abertas, desde que haja confiança e respeito mútuo.

Como se pode notar, o artista não tem muito de felicidade ou de glamour quando se olha um pouco mais de perto para seus subterrâneos. E esse é outro grande mérito de cada um deles... Quando estão no palco nos dão o alimento pronto, o encanto filtrado, tal qual fossem crianças brincando e se divertindo de uma maneira muito séria. Tal qual acrobatas num circo, fazendo-nos prender a respiração e sonharmos acordados...

Pode existir “bem aventurança” maior do que nos sentirmos também crianças, seres onipotentes por alguns instantes, e acharmos que alguém, lá no palco, leu nossas almas e transformou essa leitura em criação, ainda que efêmera?

Como se aquelas palavras, imagens ou sons saíssem de nosso interior abafado e surgissem lá em cima, como que por mágica, através deles...

Como se fôssemos nós mesmos os próprios deuses dizendo “Faça-se a luz”, para que, por alguns instantes, os artistas nos conduzam para além da angústia do irrepresentável, para além da angústia que abriga somente o silêncio e a escuridão...

3.3 E veio o espaço...

Neste ponto, surge naturalmente a necessidade de tentar revelar como esses processos aconteceram do ponto de vista do método empregado pelo profissional, buscando focar **como** o trabalho foi realizado; por quais métodos o percurso desenvolveu-se adentrando na esfera da psicanálise - até determinado limite, como poderemos verificar. Esse método, apesar de implícito no estofo teórico, pretende-se aqui explicitar: como descrever a busca pelas possibilidades do *thrill* e da regressão como instrumentos de desenvolvimento artístico e pessoal pela via do canto lírico; como se deu a possibilidade de sair do campo da pedagogia e entrar no campo terapêutico, tal qual se apresenta nessa proposta de abordagem, são as perguntas que tentarei responder a seguir, através de mecanismos como o da transferência e de sua (possível) interpretação⁷⁷.

Não há dúvidas de que o método psicanalítico trabalha com algumas premissas éticas e técnicas muito bem estruturadas e consistentes. Creio que seja preciso responder em primeiro lugar à seguinte pergunta: Por que chamar esse capítulo de “uma não-psicanálise psicanalítica”? Há algo nele de psicanalítico e algo de não psicanalítico. Pretendo demonstrar que a crescente absorção dos princípios éticos e técnicos propostos

⁷⁷ Transferência e interpretação são conceitos psicanalíticos que serão explicitados adiante.

pela psicanálise vieram influenciando meu ofício, até ele transformar-se na proposta clínica que é aqui problematizada. No entanto, houve um limite, que espero conseguir revelar, esclarecendo onde e porque a psicanálise não pôde ser aplicada e, portanto, não podemos julgar sua eficiência a partir de determinado ponto. As escolhas que vieram depois se encontram em outro capítulo...

Essa fase de acontecimentos aqui exposta trata de um momento no qual essa ética e técnica apresentavam-se como uma possibilidade - nem sempre bem sucedida - de trazer resultados específicos ao trabalho com os cantores que eu não conseguia de outra maneira por envolver o campo psíquico e suas relações com o corpo, incluindo sempre aí, é claro, a voz que emerge desse corpo.

Existem alguns aspectos que precisam ser levados em conta quando a proposta é a de pensar essa transformação, esse processo de modificação de postura do orientador/professor/diretor que se foi tornando um terapeuta.

O primeiro aspecto foi a alteração progressiva da qualidade de disponibilidade do meu corpo - de “corpo exemplo” passando a ser “corpo receptáculo” - e, por consequência, a transformação do corpo do cliente - de “corpo aluno” a “corpo colaborador”. As intervenções e os atravessamentos são absolutamente distintos antes, durante e depois desse processo. Esse tópico será desenvolvido adiante.

Um ano foi o intervalo existente entre a análise que proponho agora e as sessões/ensaios descritos no diário clínico. Um distanciamento útil para quem deseja pensar com uma certa frieza necessária para uma pesquisa. Proponho então que, após um ano transcorrido, voltemos nossa atenção para aqueles dias e possamos responder, do ponto de vista do método clínico, como as intervenções se passaram e quais delas obtiveram sucesso ou fracasso em objetivos artísticos/pessoais.

A transferência e a contratransferência foram assumindo cada vez mais o primeiro plano. Uma pilastra da psicanálise tomava importância crescente: a presentificação dos processos internos e das relações objetais do cliente. A partir disso, os questionamentos sobre possibilidades de intervenção também aumentavam, visto que não se tratava, em nenhum dos casos, de um processo psicanalítico.

A escuta já não era mais explicativa ou solucionadora. Tornei-me coadjuvante das encenações, não mais diretora das cenas.

Para traçarmos um raciocínio mais claro para o leitor, sugiro que iniciemos nossos esclarecimentos através dos conceitos freudianos de conflito e de transferência.

É sabido que a obra de Freud desenvolveu-se e se ampliou durante toda a vida desse pesquisador, a quem a humanidade deve muito. Um conceito, porém, permeou toda a sua obra, fazendo-se presente desde as primeiras publicações até sua última linha escrita: o conflito e sua influência em nossos atos, idéias e sentimentos.

Já em suas *Publicações Pré-Psicanalíticas* de 1893, Freud fala da (assim chamada por ele nessa ocasião) contravontade: “Pode ser que a idéia antitética apenas seja capaz de se impor porque não a inibe a sua combinação com a intenção, da forma como a intenção é inibida por ela.”.

Pretendo examinar em cada um dos casos os encaminhamentos propostos para os conflitos que se apresentaram e analisar os impasses criados a partir da escuta que cada vez foi se tornando menos solucionadora, dentro de processos não psicanalíticos.

Gostaria de refletir a respeito da cadeia que abrange conflito, sintoma, resistência, transferência e direcionamento proposto a essas pessoas cuja produção artística estava sendo posta em aprimoramento de uma forma atrelada ao desenvolvimento pessoal.

Utilizarei, a partir de agora, a coletânea de Freud *Artigos sobre Técnica*, mais especificamente os textos *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914 e *A Dinâmica da Transferência*, de 1912.

Já podemos entender que o conflito é considerado pela psicanálise algo de constituinte do sujeito. Ou seja, é algo próprio da natureza humana. Já entendemos também que o fazer artístico, como um processo sublimatório, põe em jogo pulsões de caráter erótico e agressivo, pratos cheios para os conflitos desde o advento da civilização. Seria mesmo de se esperar que eles, os conflitos, se apresentassem com força dentro de um processo artístico que busca, ao invés da marcação, a apropriação desses impulsos pelo ego flexibilizado.

Só creio que seja preciso discorrer um pouco mais sobre o conceito e a prática da transferência antes de seguirmos para os casos e aprofundarmos esses conceitos.

A transferência, segundo Laplanche e Pontalis⁷⁸, “é classicamente reconhecida como o terreno em que se dá a problemática de um tratamento psicanalítico”. Freud nos esclarece: “Logo percebemos que a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido, não apenas para o médico, mas também para todos os aspectos da situação atual”. Ou seja, tentando dizer de outra maneira, podemos dizer que a transferência torna presente, na relação terapêutica e também fora dela, aspectos que estão vivos para o cliente e que são reconhecidos como atuais e não como pertencentes a um passado, onde seu funcionamento agiu como uma defesa, às vezes muito primitiva, e que agora eventualmente empobrece a vida do sujeito. Ao tocarmos nos conflitos atualizados pela transferência dentro do *setting* terapêutico, surge a resistência, que procura manter a organização psíquica dentro da estabilidade já conquistada. A resistência parece dizer:

⁷⁸ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*. P.514-521.

“Veja o que acontece se eu realmente transijo com tais coisas. Não tinha razão em confiá-las à repressão?”⁷⁹ .

Vamos examinar esses aspectos dentro do que se passou com Antônia, nosso primeiro caso estudado, em dois episódios distintos.

Reportemos-nos ao início do trabalho. Para lembrar, nossa cliente não conseguia cantar sem ficar afônica. Atribuí naquele momento, como causa dessa afonia, sua tensão excessiva no pescoço; assim o relaxamento se instalou como atividade principal em suas aulas de canto e seu trabalho corporal. Até que, num dado instante, Antônia nos traz a sensação de que não pode mais seguir buscando a soltura do pescoço, pois se sente morta ao soltá-lo. Suas palavras foram: “Se eu solto o pescoço, me sinto morta. Como uma galinha morta (...); preciso de ar e se eu não levantar meu pescoço como vou respirar? Parece que eu vou morrer: me afogar, ou ser estrangulada”.

Levanto a hipótese de que nos deparamos aí com um primeiro conflito e a tensão excessiva no pescoço e a conseqüente afonia apresentam-se como sintomas.

Retornemos ao conceito de contravontade: ou seja, por mais que Antônia de fato quisesse soltar o pescoço para poder cantar, havia algo nela que decidia não soltá-lo.

Uma inteligência, fora de sua vontade, que queria proteger-se da sensação de não ter ar, de morrer.

Psicanaliticamente, nosso raciocínio nos mostra que sua sensação de morte não mora em seu pescoço (biologicamente falando). Ele se apresenta como um símbolo, expressando a falta de ar, a inundação, o afogamento, como imagens de uma realidade psíquica. Essa sensação é presentificada pelo trabalho corporal e canoro, o que nos remete ao terreno da transferência. Um conflito que é atualizado na transferência nos leva a pensar na resistência. Ou seja, a tentativa de permanecer com o pescoço rígido

⁷⁹ Freud, S. *Recordar, Repetir e Elaborar*, edição Standard da editora Imago, vol XII, p.168.

para não correr o risco de morte. Nunca é demais lembrar que o pescoço físico é tomado como símbolo, como lugar onde essa expressão acontece.⁸⁰

Por isso diante da idéia expressa por ela de não querer mais soltar o pescoço e, ao se saber que isso é fundamental para seu canto, que é o que ela busca em última instância, tudo me pareceu tão sem sentido e assustador. Só entenderia mais tarde que a lógica do inconsciente é de outra ordem.

Naquele momento, não pude lidar com aquela transferência de nenhuma maneira além de buscar estudar, conhecer, e tentar encontrar técnicas que dessem conta da percepção de que o que se mostrava diante de mim era algo muitíssimo maior do que a minha lógica ou até mesmo a lógica de Antônia poderia compreender.

A partir desse instante, fui buscar os cursos de Cinesilogia Psicológica e de Eutonia, e a primeira curva se deu em meu caminho.

Para onde foi aquela sensação de morte referida por Antônia, não sabia responder...mas sabia que através das técnicas de relaxamento,ela conseguia progredir nesse objetivo de relaxar e cantar. Hoje, imagino que o acolhimento proporcionado por essas técnicas foi fundamental para a continuidade do processo. Foi o possível naquele momento. Não pensava em transferência, mas pensava que ela estava me entregando algo de muito grande que a impedia de seguir adiante. Com o acolhimento possibilitado pelas técnicas corporais encontramos a condição para continuar trabalhando. Mas, se o leitor puder retornar ao caso descrito no diário, irá notar que minha sensação era de não estar fazendo nada.

⁸⁰ O corpo biológico é área de atuação da medicina, estou aqui focando o corpo psicanalítico que é simbólico e atravessado pela linguagem. A origem das pulsões pertence à esfera médica, seus destinos à esfera da psicanálise.

Só prosseguia, apesar da angústia que isso me causava, por perceber que o processo avançava em direção a uma possibilidade de cantar. Então, o objetivo, de alguma forma, estava sendo alcançado.

O próximo momento a ser analisado já se encontra nos ensaios em que estávamos presentes Antônio, eu e seu maestro.

Dia 9 de dezembro de 2005, trabalhávamos uma ária da ópera Carmen, de Bizet. O personagem-título é famoso por sua sensualidade e liberdade.

Antônia deveria trazer à cena Carmen, mas eu via um estereótipo da mocinha dos anos 50: delicada, inocentemente sedutora.

Tanto eu quanto o maestro percebemos a incongruência do que ela trazia com a personalidade, o corpo e a voz de Carmen.

Seguimos tentando mostrar a ela o que víamos e alterar sua performance, mas ela não percebia sua falta de agressividade e nem as conseqüências cênicas e vocais dessa atitude. Propusemos imagens, exercícios, exemplos, tudo o que nos ocorria, mas ela não só não notava qualquer problema, como também não notava mudança alguma diante de nossas propostas. Fiquei me perguntando naquela época se não teria sido melhor, no sentido de ser mais eficiente, fornecer a ela um modelo de Carmen para que ela o copiasse... afinal estávamos com um concerto marcado e com prazos a serem obedecidos. Não conseguimos grandes avanços nessa personagem... nem naquele dia, nem nos posteriores...creio que minha abordagem tenha sido ineficiente tanto do ponto de vista artístico quanto terapêutico...que eu, hoje, penso que naquele contexto de ensaio não poderia mesmo existir.

As misturas de papéis de terapeuta e diretora não funcionaram... Não tive espaço para dar a ela chance de fazer um personagem bem feito por marcação e, nem tão pouco

poderia, fora de um *setting* terapêutico, ajudá-la do ponto de vista pessoal a partir do que ela me estava trazendo. Mais uma vez, remeto-me a questão da transferência, e de como lidei com ela. Vejamos hoje o que se pode pensar sobre isso. Creio que não errarei muito ao pensar que a abordagem de base psicanalítica encontrou nesse instante um limite claro.

Se nós estivéssemos num *setting*, ou mesmo fora de um momento de ensaio, talvez as conquistas pudessem ter sido outras. Num ensaio, trabalha-se com a busca por um resultado, o processo não tem sentido sem isso. Talvez seja esse o grande divisor de águas: com a transferência apresentada, buscar resultados não era possível com Antônia.

Creio que precisaríamos trabalhá-las num outro ambiente para que, nos ensaios, ela pudesse utilizar os frutos colhidos, se é que eles apareceriam. Numa produção, tem-se uma expectativa... ninguém ensaia para nada...num processo terapêutico psicanalítico, no cerne de sua ética, mora a incondicionalidade com que se aceita o cliente e seu ritmo. Num ensaio, os princípios são outros, e os objetivos, geralmente pré-determinados.

Por esses dois episódios analisados de Antônia, podemos ter um contraste de eficiência no direcionamento dado à transferência e à resistência apresentadas pela artista. No primeiro caso, o acolhimento incondicional foi útil ao seu processo de canto, onde aí sim, resultados eram esperados e cobrados. Naquele momento, eu tinha a impressão de não estar fazendo nada, e talvez estivesse fazendo a coisa mais útil e difícil que eu poderia fazer: acolher o corpo que sente que está em perigo, perigo de vida, de sobrevivência. No segundo caso, minha atitude foi inteiramente outra: quis, através da transferência, alcançar um resultado. Superar a resistência e fazer surgir algo que eu desejava que surgisse. Eficiência zero.

Aproveito esse momento para expressar minha busca por um movimento de estar cada vez mais reservada em relação a meus clientes, no sentido de não depositar neles a

expectativa de um resultado que eu desejo, ou que eu entenda como o correto. Isso não significa eximir-se do processo, muito pelo contrário. Posso notar que quanto mais reservada consigo me manter, maiores chances dou para que a transferência se processe e para que, a partir daí, eu possa entrar no jogo, na cena. Como eu disse anteriormente, não mais como diretora, mas sim como coadjuvante.

Então, creio que podemos concluir que nesses casos os conflitos, os sintomas e a transferência apareceram. A distinção está na reserva e na incondicionalidade com que lidei com Antônio nos dois eventos. Os direcionamentos foram opostos. A reserva e incondicionalidade funcionaram bem na terapia, enquanto seus resultados eram cobrados de Antônio na aula de canto. No segundo caso- o ensaio- tentei utilizar o entendimento do conflito, do sintoma e da transferência para alcançar um resultado pré-determinado por mim. Fracassei. Esse direcionamento definitivamente não foi útil a ela como artista, visto que não conseguiu desenvolver o personagem; nem tampouco foi útil a ela como sujeito, já que criou uma esfera de fracasso, de incapacidade, quando, na verdade, o erro foi meu, por não saber ainda dos limites exigidos pela abordagem de cada técnica. Talvez por isso tenha chegado um ponto, e o leitor o encontrará no diário, onde foi preciso escolher qual papel eu teria com Antônio, que lugar ocuparia. Escolhi o de terapeuta. Ela, com sua generosidade, permitiu que nosso trabalho continuasse.

Percebi a impossibilidade interna que eu tinha de continuar requerendo dela resultados. Fiz uma escolha e assim ganhei liberdade para focar no percurso e não na chegada. Só espero que essa experiência possa servir para outras pessoas refletirem a esse respeito e que, dessa forma, o trabalho não tenha sido em vão.

Sobre Branca, penso que seria interessante trazer para esse relato acerca da transferência uma informação ao leitor sobre o nome que dei a ela para essa pesquisa. Seu nome fictício, Branca, ocorreu-me na primeira sessão de relaxamento, aquela onde ela estava

cada vez mais tensa com meus toques e me pediu para não “desistir porque tem problemas com isso e quer melhorar”.

A moça, deitada no chão, com o corpo retesado, os cabelos muito compridos e o rosto pálido remetiam-me à Branca de Neve: dentro de um caixão, meio morta, meio viva, esperando que um contato erótico a trouxesse de volta ao mundo dos vivos.

Sua queixa era de não poder respirar... nada mais pertinente ... Que maçã era essa que impedia seu fluxo respiratório? Impossível cantar sem estar vivo e para se cantar bem, é preciso estar bastante vivo, penso eu.

Assim, o acolhimento foi possível e as tentativas de contato foram acontecendo.

Poderíamos ter ido mais longe, muito mais (isso é o que eu imagino...). Talvez não tenha tido capacidade para lidar com sua resistência e, por isso, ela tenha ido embora. Talvez a interpretação devesse ter sido compartilhada, mas não me sentia autorizada por ela ou por mim mesma. Ou talvez ainda ela não pudesse abrir mão de seu “sarcófago” sem um ambiente mais protegido do que aquele que eu poderia oferecer naquele momento. Mas, sem dúvida, acredito que o método psicanalítico teria muito a contribuir diante desses dispositivos que ela apresentou.

Maria Helena Fernandes coloca a seguinte proposição: “[Cabe a uma] abordagem psicanalítica do corpo tudo aquilo que o toca na palavra. Isto é, todas as formas de viver o corpo e de colocá-lo em palavras, mesmo que essa palavra não seja pronunciada com facilidade, mesmo que seja mais ‘atuada’ do que ‘falada’, mesmo que seja muda”.

Talvez ela não deseje nada disso, e talvez não consiga cantar...não podemos saber.

Gostaria de ter tido uma oportunidade de desenvolver um trabalho com ela mais profundo, mas não posso, como terapeuta, abrir mão de meu colaborador. Esse trabalho

só se faz a dois. Mas se ela pudesse estar a dois, será que teria se refugiado e permaneceria em seu sarcófago? Fica a pergunta...

Continuando em frente, chegamos à Marcos. Processo absolutamente distinto dos outros dois, pois minha postura, os lugares que me dei e que conseqüentemente dei a ele, já eram claros: desde o início fui sua terapeuta, querendo instalar um espaço onde seus conflitos, consigo e/ou com o ambiente, pudessem se fazer presentes. No diário clínico, temos alguns episódios relatados e em todos eles os conflitos, os sintomas, a transferência e o direcionamento surgem de forma clara. Talvez um contrato preciso desde o início tenha feito uma diferença da qual não tinha me dado conta até agora, coisa que não aconteceu com Antônia - onde assumi inclusive o papel de diretora-, nem com Branca, - com quem meu trabalho serviria para que ela pudesse cantar o mais rápido possível.

O trabalho ainda hoje prossegue com Marcos no sentido de apropriação de seu corpo, de “si corpo”. As percepções que tenho nas transferências que se apresentam têm servido de trampolim para buscarmos um corpo atual, um corpo de um homem que deseja ser visto e ver. Marcos traz sempre uma profusão de sensações e vamos dando a elas movimentos, falas e metáforas artísticas. O corpo do passado, “tentando sair de si”, vai se dissolvendo num corpo que é visto por mim e cada vez mais por ele; acolhido em sua individualidade, sem julgamentos ou expectativas e que pode, dessa maneira mostrar-se e ver...existir e encontrar...afetar e ser afetado pela vida, sem tanto susto, com menos ameaça e mais autenticidade.

Voltemos à Fernandes que nos presenteia com uma bela colocação que vai ao encontro dessa perspectiva do corpo à qual temos nos reportado desde o início dessa pesquisa: “O corpo psicanalítico é construído pela alteridade (...). A inovação freudiana foi ter podido demonstrar como esse corpo, que de saída se identifica a nós mesmos e paradoxalmente

não equivale imediatamente a um corpo próprio, vai sendo construído à custa de um laborioso trabalho resultante do encontro essencial com o outro. O corpo, colocado em evidência pela psicanálise, a saber, o corpo psicanalítico, resulta dos riscos do confronto entre a alteridade e a ausência”.

A produção musical de Marcos tem-se alterado também. A percepção de um colorido novo tem sido necessária em seus estudos, pois as sensações, as idéias e os sentimentos ganham cada vez mais matizes. Seu enriquecimento está acontecendo nos planos individual e artístico, através da via de acesso que ele escolheu: seu corpo vivo, sua voz encarnada, sua arte humana.

Resta-nos agora dar um lugar à interpretação, parte fundamental da técnica freudiana. Laplanche e Pontalis⁸¹ assim definem a interpretação psicanalítica: “destaque do sentido latente nas palavras e nos comportamentos de um sujeito. A interpretação traz à luz modalidades do conflito defensivo e, em última análise, tem em vista o desejo que se formula em qualquer produção do inconsciente”.

Nos três casos apresentados podemos notar que , quando houve uma interpretação, ela não foi comunicada ao sujeito, ou seja, não havia em nenhum momento a intenção de dar-lhe a conhecer a hipótese interpretativa que eu estava formulando, quando ela surgia. A interpretação da transferência foi usada sempre para determinar a evolução, o manejo da conduta diante da demanda do cliente, artística e/ou pessoal.

Se estivéssemos dentro de um processo psicanalítico, pode ser que a interpretação se fizesse indispensável para que pudéssemos buscar uma elaboração, disso não saberemos nunca. No entanto, ali nos encontrávamos fora desse contexto e as intervenções se deram por outros caminhos. Alguns renderam frutos e outros não. Mas toda

⁸¹ Laplanche e Pontalis. *Vocabulário da Psicanálise*. P.245.

interpretação, ou qualquer outra intervenção, traz em seu cerne algum risco. Nunca se sabe o que pode vir a partir dela.

Através do esclarecimento do uso desses procedimentos éticos e técnicos, espero ter podido responder à pergunta sobre o que há de psicanalítico e de não psicanalítico nessa proposta clínica.

Este último item do qual estamos tratando, antecessor das conclusões, carrega no título a presença de um espaço. Essa dissertação foi iniciada num momento de descoberta de uma voz.

Esse espaço ao qual me refiro não é o silêncio vazio do irrepresentável, das angústias sem nome. O espaço para mim e para o outro, exposto aqui foi, sem dúvida, conquistado com a colaboração do canto, dos estudos, da clínica e da análise pessoal.

Foi preciso encontrar e encarnar minha voz para que o silêncio e o acolhimento (a mim e ao outro) pudessem surgir. Uma capacidade (ou possibilidade) de calar-se aconteceu a partir da clareza de qual era a minha voz.

É disso que pretende tratar essa pesquisa: quando se encontra a “própria voz” pode-se fazer dela muitos usos, artísticos ou pessoais. Sem ela, o silêncio adquire caráter de doença, de empobrecimento, de semi-vida.

Que venham os sons e os silêncios para todos nós, com suas cores, ritmos e nuances e que possamos senti-los e pensá-los com a coragem necessária para se viver com inteireza!

5- Conclusões

“Mais do que reveladora de significados ocultos e intérprete de biografias, a psicanálise se debruça sobre as origens do processo de criação do espírito, sobre a passagem da natureza para a cultura.”

Leopoldo Noseck

Gostaria de voltar à primeira questão que se coloca nessa pesquisa já em seu título: como se pode conceber o desenvolvimento artístico de um cantor lírico a partir de uma abordagem de base psicanalítica? E se isso for de fato possível, quais são os ganhos e as perdas implicadas por essa opção de abordagem?

Tentamos aqui expor um trajeto que pretende levantar pontos originados a partir dessas questões, esperando que elas possam permitir outras reflexões por parte de profissionais da arte ou da área terapêutica: aqueles que lidam com o ser humano, que é um ser criativo por excelência.

Depois desse caminho percorrido, se há alguma coisa que fica claro para mim é que estamos tratando de questões pessoais, tanto somática quanto psiquicamente falando e que o artista cênico precisa de contato com essa zona de afetos, sensações e sentimentos para trabalhar. Segundo Antonin Artaud, o artista realiza um “atletismo afetivo”.⁸²

Não é possível que as manifestações artísticas sejam enquadradas dentro de um protocolo psicanalítico, a menos que esse protocolo acolha o fato de que sempre haverá uma outra possibilidade de sonho e um outro significado para ele. Não é possível também que o ser humano seja esquecido em nome de uma produção artística, como se a arte não fosse fruto de um sujeito que é corpo e história.

⁸² Artaud, A. *O Teatro e seu Duplo*. Ed. Max Limonad, SP, 1984.

De acordo com esse raciocínio, ousou concluir que a grande contribuição que uma escuta psicanalítica pode trazer ao desenvolvimento artístico é exatamente a de dar condições para que esse contato aconteça e possa ser usado como ferramenta de trabalho. Penso que através da restauração de canais de libido e agressividade; de uma ligação entre eles, e desses canais com produções humanas civilizadas.

Falando em arte e buscando relacioná-la à teoria psicanalítica, chegamos à sublimação.

Pensando nesse mecanismo de acordo com a teoria de Loewald, ou seja, como uma função que não se caracteriza como anti pulsional, mas sim como uma transformação qualitativa dessas pulsões, encontramos no ambiente cuidador a função de sustentação e manejo para que essas novas ligações sejam feitas, atentando para a necessidade de flexibilização do psiquismo do sujeito como fator integrativo e , portanto, fator que possibilita abrir espaços para seu desenvolvimento artístico; desenvolvimento este que irá retroagir e que, por sua vez, possibilitará a simbolização desses canais de libido, facilitando a flexibilização.

Dessa forma, a pulsão que contém metas originárias sexuais - Eros, a vida!- retorna a um sujeito que tem nesse contato algo de não aterrorizante, embora ainda e sempre incômodo. Esse indivíduo pode acolher a pulsão, o estrangeiro, o primitivo, a criança que o habitam. Uma transformação qualitativa se opera através de recursos psíquicos e técnicos e então se pode voltar para o exterior com toda aquela força em forma de sons, de cores, de imagens. Representando-nos de tal modo que vemos retratadas as quantidades de dor e de prazer que há dentro da condição humana, sempre tão frágil e tantas vezes solitária. Sempre tão fascinante em suas cores, em sua ausência, em seu transbordamento e em seu silêncio.

Essa é a proposta de trabalho que me propus a apresentar. Muitos foram os encaminhamentos férteis e houve também os estéreis. Tenho preferido, desde que optei

por uma não pedagogia, usar esses termos ao invés de “bem ou mal sucedidos”, “certos ou errados”.

Nós, os viajantes desse barco, nos fomos constituindo juntos em nossa história de curvas e retornos. No entanto, há algumas coisas que gostaria de destacar como conclusões particulares a que cheguei após essa elaboração:

- 1) Hoje tenho convicção de que o desenvolvimento psíquico do sujeito facilita seu desenvolvimento artístico, assim como seu desenvolvimento artístico, se bem utilizado, traz dispositivos preciosos para qualquer trabalho que vise o desenvolvimento humano. Dessa maneira, a arte será mais rica e o sujeito mais livre, até mesmo para optar por não fazer arte ou por não transgredir coisa alguma.
- 2) A pedagogia que visa o aprimoramento do intérprete deve sempre levar em conta a perspectiva integral de cada ser que está em aprendizado: não se separa uma voz de um corpo, um corpo de uma mente, uma mente de uma história. Cada artista terá necessidades particulares em relação à proporção de atenção exigida a cada área para que seu desenvolvimento seja facilitado e a profissionais específicos e habilitados deve caber esse acompanhamento.
- 3) A psicanálise deve debruçar-se sobre a Arte e aprender com ela; e não tentar explicá-la. Aproveitar-se dela no melhor sentido da palavra. As duas áreas transitam em torno do sujeito que sonha. Nenhum sonho é mais certo do que o outro. Cada área tem suas particularidade e seus limites intransponíveis, isso não significa que não possam trabalhar juntas ou que se tenham de diluir para se aproximarem. E viva a diferença!

Parafrazeando Noseck, mais do que reducionista ou aprisionadora, a psicanálise pode e deve ser usada a favor da liberdade artística, da liberdade humana, da liberdade do sujeito. Nada de esperar sublimações e elevações da arte ou da psicanálise, no sentido mais comum do termo: aquele que julga que tudo o que é elevado pertence ao espírito e, por isso, vale a pena; e que o mundo da carne é o baixo, é o lixo, é o que deve ser evitado e sufocado. Nada de artistas ou analistas burocráticos, certinhos, corretos, chatos! Busquemos antes e principalmente a flexibilização do ego, o pensamento próprio, a expressão autêntica, a possibilidade da transgressão em nome do que é verdadeiro para cada um de nós. As técnicas serão postas sobre essa massa já sovada, pronta para receber a cada vez um recheio, a cada vez um sabor e um aroma. Assim, a cena e o *setting* analítico vão se transformando a partir desse pão já amassado e, por isso mesmo, disponível.

- 4) Os limites da abordagem de base psicanalítica, no que se refere à sua eficiência, isto é, proporcionar desenvolvimento artístico/pessoal, encontram-se em duas fronteiras. A primeira é a do *setting* que não deve ser confundido com a sala de ensaio ou com o palco. São esferas distintas e, segundo nosso estudo, não se encontram sem dissolver-se, o que resulta em nenhuma técnica e nenhum ganho. A segunda é o contrato: se há pré-determinação de objetivos ao invés de disponibilidade para a investigação sem destino certo, não se pode pensar numa abordagem como essa. Ela não combina com prazos e objetivos pré-estabelecidos. Cada dupla composta por terapeuta e cliente deve encontrar um ritmo próprio, que não obedece a prazos profissionais antecipadamente restritos.
- 5) Havendo essas fronteiras delimitadas, pôde haver uma boa utilização da transferência, bem como de outros postulados da psicanálise, e os ganhos pessoais e artísticos aconteceram de maneira clara e espontânea. Quanto mais

definidos os limites, mais liberdade se tem para a intervenção e maiores as chances de, a partir dela, advirem espaços e bons frutos. Paradoxo fundamental.

6- Considerações (Confissões) finais

*“Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes”
Guimarães Rosa*

Neste momento quero compartilhar com meus leitores uma faceta deste trabalho à qual poucas pessoas tiveram acesso: minhas transformações pessoais durante esse processo.

Foram alguns anos de grandes transformações. E chego agora ao fim de um ciclo que começou quando conheci a experiência de (tentar) cantar.

Interessante pensar o quanto é possível ao autor se construir juntamente com a obra.

Esse foi o meu caso.

Desde que comecei a pensar essas questões que foram apresentadas durante este trabalho, passei por mudanças profundas. Quando iniciei essa pesquisa, eu era uma profissional das Artes.

Os cursos foram-se alterando... A voz e o psiquismo inundaram minha vida e trouxeram outros habitantes a ela.

Da voz, aprendi muito a respeito da exposição sem disfarces que ela traz e, por outro lado, exige. O psiquismo é um outro caso.

Minha identidade profissional foi-se moldando, não sem angústias e crises, muito pelo contrário. Elas foram inúmeras.

Hoje, vejo-me absolutamente comprometida com a psicanálise, tentando recomeçar minha formação - se é que algum dia ela parou ou parará de acontecer.

Poder entender e aplicar na clínica psicanalítica toda a experiência artística, estética, corporal, vocal de que disponho é meu grande desafio e objetivo.

Para ilustrar essa comunicação entre o fazer artístico e a clínica psicanalítica, ou ainda essa aplicação clínica da experiência artística, peço socorro (novamente) a Luis Cláudio Figueiredo⁸³ que diz o seguinte: “A passagem dos processos primários aos secundários, obra do ego, vem associada à ruptura entre estes dois regimes de funcionamento. Cabe à psicanálise a tarefa de revelar a ligação entre eles e de reabrir os canais. Nisso, a clínica psicanalítica equivale ao que Loewald concebe como uma sublimação genuína, em que algo do ‘baixo’ pode ser transferido ao ‘elevado’, reconhecido nele, ao mesmo tempo em que o ‘alto’ simboliza o ‘baixo’. E com isso, tanto a vida pulsional quanto ‘a vida do espírito’ se fortalecem, se enriquecem”.

Por outro lado, penso que minha prática clínica só tem a ganhar com uma experiência teórica e prática do mundo das Artes, que trata de desvelar a alma humana, de expressar o que se passa em seus recônditos desde as primeiras produções artísticas conhecidas.

Só posso agradecer a todos que participaram desse percurso e aos que ainda seguem passo a passo nessa aventura comigo.

Tenho medo e desejo de prosseguir. Insegurança e fé.

⁸³ Apostila PUC/SP, 2005.

Que essas ambivalências me ajudem a ouvir melhor o subtexto de meus pacientes; é nele que a psicanálise concentra uma grande parte de sua atenção; penso que seja a partir dele que a boa interpretação (teatral e psicanalítica) aconteça.

Como definição de subtexto, encontramos em Patrice Pavis⁸⁴ :

“Aquilo que não é dito explicitamente no texto. (...) É uma espécie de comentário efetuado pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo. (...) O subtexto impõem-se mais ou menos claramente ao público e deixa entrever toda uma perspectiva inexpressa do discurso, ‘uma pressão por trás das palavras’”.⁸⁵

O estudo das sutilezas humanas, a tentativa constante de achar um contorno e uma representação possível (na cena ou no divã), a busca de dar voz ao que está sem palavras, a possibilidade de ouvir nessa voz para além (ou aquém) das palavras, buscar o som real, buscar as vísceras do corpo que produz a voz. Estarei falando dos encontros entre o método psicanalítico e a Arte? Segundo minha vivência e minha busca, sem dúvida que sim.

Espero que elas possam servir de estímulo para que outros busquem suas próprias experiências. Num processo analítico, artístico, no dia a dia mais prosaico. Nada é tão valioso quanto estar presente na própria vida, vivendo-a de fato e não a observando da platéia, sem contato.

A experiência é o que nos ensina, o encontro é o que nos confronta. Preciosas angústias e alegrias que fazem parte da nossa condição de seres humanos. Mas a pergunta é: o que fazemos desses tesouros??? Talvez, como diz Raduan Nassar em sua belíssima obra *Lavoura Arcaica*, estejamos sempre “voltando para casa”.

⁸⁴ Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, SP, p.368.

⁸⁵ Qualquer parentesco com o conceito de interpretação em psicanálise será mera coincidência?

7- Referências Bibliográficas

1. Alexander, G. *Eutonia: Um caminho para a percepção corporal*. Ed. Martins Fontes, SP, 1991.
2. Artaud, A. *O Teatro e seu Duplo*. Ed. Max Limonad, SP, 1984.
3. Balint, M. *O Médico, seu Paciente e a Doença*. Ed. Livraria Atheneu, 1984.
4. _____ *Thrills and Regressions*. Maresfield Library, Londres, 1987.
5. _____ *A Falha Básica: Aspectos terapêuticos de regressão*. Ed. Artes Médicas, Porto Alegre, 1993.
6. Barros, Manoel de. *Retrato do Artista Quando Coisa*. Ed. Record, SP, 3ª edição, 2002,p.17-19.
7. Comte-Sponville. *Dicionário Filosófico*. Ed. Martins Fontes, SP, 2003.
8. *Dicionário Aurélio do século XXI*. Ed. Nova Fronteira, RJ, 1999.
9. *Dicionário Michaelis* acessado pelo portal www.uol.com.br
10. Ferenczi, S. *Thalassa*. Ed. Martins Fontes, SP, 1990.
11. Fernandes, Maria Helena. *Corpo*. Série Clínica Psicanalítica, editora Casa do Psicólogo, SP, 2ª edição, 2005.
12. Figueiredo, L.C. In *Pesquisa em Psicanálise: Isso Existe?* Revista IDE, vol.29, nº 42: 158-161,março 2006.
13. _____ e Coelho Jr, Nelson. *Ética e Técnica em Psicanálise*. Ed. Escuta, SP, 2000.
14. Freud, S. *Além do Princípio de Prazer*. Ed. Imago, RJ, 2003.

15. _____ *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, Vol.I. Ed. Imago, RJ, 2004.
16. _____ *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Ed. Imago, RJ, 1996.
17. _____ *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância & O Moisés de Michelangelo*. Ed. Imago, RJ, 1997.
18. _____ *Recordar, Repetir e Elaborar - Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise*. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol XII, ed. Imago, RJ, 1996.
19. _____ *A Dinâmica da Transferência*. Idem.
20. Gaiarsa, J.A. *Respiração e Angústia*. Ed. Informática, SP, 1971.
21. Laplanche e Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. Ed. Martins Fontes, SP, 2001.
22. Loewald, H. *Sublimation - Inquires into theoretical psychoanalysis*. Ed. Da Universidade de Yale, New Haven/Londres, 1988.
23. Mestre Eckhart. *O Livro da Divina Consolação e outros textos seletos*. Ed. Universitária São Francisco, Bragança Paulista, 2005.
24. Mezan, R. *Freud: A trama dos Conceitos*. Ed. Perspectiva, SP, 2001.
25. Naffah Neto, A. *Falando de amor*. Ed. Agora, SP, 2006.
26. Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, SP, 2001.
27. Rilke, R. M. *Cartas a um Jovem Poeta*. Ed. Globo Livros, SP, 2003.
28. Stewart, H., M.B.Bs. In *Winnicott, Balint and the Independent Tradition*. Londres, 2003.

29. Winnicott, D.W. The capacity to be alone in *The Maturational process and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development*. Ed. Hogarth Press, Londres, 1965.
30. Vianna, K. *A Dança*. Ed. Summus, SP.

Sites:

- www.eutonia.org.br
- www.pep-web.org

Apostilas:

- Figueiredo, L. C. Análise de *Thrills and Regressions* de Michael Balint. PUC/SP, 2005.
- _____ Estudos sobre *Sublimation- Inquires into theoretical psychoanalysis* de Hans Loewald. PUC/SP, 2006.

7-Anexo

"Há um cio vegetal na voz do artista.

*Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.*

*Não terá mais o condão de refletir sobre as
coisas.*

Mas terá o condão de sê-las.

*Não terá mais idéias: terá chuvas, tardes, ventos,
passarinhos...*

*Nos restos de comida onde as moscas governam
ele achará solidão.*

*Será arrancado de dentro dele pelas palavras
a torquês.*

Sairá entorpecido de haver-se.

Sairá entorpecido e escuro.

Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na

barriga do cavalo -

Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:

Escorre o sangue escuro do cavalo.

Palavra de um artista tem que escorrer

substantivo escuro dele.

Tem que chegar enferma de suas dores, de seus

limites, de suas derrotas.

Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de

enxergar no olho de uma garça os perfumes do

sol".

Manoel de Barros

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)