



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ANA MARIA DE BARROS

**ENSAIO LITERÁRIO E A OBRA FÍLMICA: PASSAGENS INVISÍVEIS DE
PRESENÇA E *STIMMUNG* EM *A MÚSICA NUNCA PAROU***

**LITERARY ESSAY AND THE FILM WORK: INVISIBLE PASSAGES OF
PRESENCE AND *STIMMUNG* IN *THE MUSIC NEVER STOPPED***

**ESSAI LITTÉRAIRE ET ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE : PASSAGES
INVISIBLES DE PRÉSENCE ET *STIMMUNG* DANS *THE MUSIC NEVER
STOPPED***

**CASCADEL - PR
2022**

ANA MARIA DE BARROS

**ENSAIO LITERÁRIO E A OBRA FÍLMICA: PASSAGENS INVISÍVEIS DE
PRESENÇA E *STIMMUNG* EM *A MÚSICA NUNCA PAROU***

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste – para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Barros, Ana Maria de
Ensaio literário e a obra fílmica: passagens invisíveis de presença e stimmung em A música nunca parou / Ana Maria de Barros; orientadora Acir Dias da Silva. -- Cascavel, 2022.
173 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Ensaio literário. 2. Obra fílmica. 3. Musicoterapia. 4. Stimmung. I. Silva, Acir Dias da, orient. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ANA MARIA DE BARROS, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Aos 11 dias do mês de maio de 2022 às 09h00min, na modalidade remota síncrona, por meio de chamada de videoconferência, realizou-se a sessão pública da Defesa de Tese do(a) candidato(a) Ana Maria de Barros, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em Letras - nível de Doutorado, na área de concentração em Linguagem e Sociedade. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Acir Dias da Silva, Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha, Antônio Donizeti da Cruz, Lourdes Kaminski Alves, Stela Maris da Silva. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Acir Dias da Silva. Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de TESE DE DOUTORADO, intitulada: “Ensaio literário e a obra fílmica: Passagens Invisíveis de Presença e *Stimmung* em A Música Nunca Parou”. O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Tese. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha, Antônio Donizeti da Cruz, Lourdes Kaminski Alves, Stela Maris da Silva. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Tese. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi APROVADO(A). A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. E, para constar, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Campus de Cascavel, lavra a presente ata, e assina juntamente com os membros da Comissão Examinadora e o(a) candidato(a).



Orientador(a) - Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)



Antônio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Stela Maris da Silva

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)



Ana Maria de Barros

Aluno(a)



Profa. Dra. Dantielli Assumpção Garcia
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras/Unioeste
Portaria nº 1607/2020-GRE

DEDICATÓRIA

|
Não chores, meu filho;
Não chores, que a vida
É luta renhida:
Viver é lutar.
A vida é combate,
Que os fracos abate,
Que os fortes, os bravos
Só pode exaltar.

(CANÇÃO DO TAMOIO. Antônio Gonçalves Dias)

Foi isto que ouvi poeticamente dos lábios do meu saudoso pai quando comuniquei a minha intenção (ousadia) de prestar os concursos para o ingresso no magistério superior e prosseguir na carreira acadêmica. Posso dizer que chorei bastante. Percebi o quanto a vida é paradoxal em combate e em generosidade; mas não menos implacável. Fui forte e fui brava, e, talvez, por vezes não o fui. Sou um pouco de tudo o que vivi, das pessoas que por mim passaram, do que cativei e do que perdi. Hoje exalto e dedico a tese à lembrança do professor Jacob Brenner de Barros, meu pai, este sim — um guerreiro que jamais fugiu ao combate.

Inspirada em Gumbrecht,¹ leitor de Paul Zumthor, invoco, ainda, que a presença estranha da morte como ausência foi presença em minha vida. Porém, a escrita da tese, muitas vezes tendo soado como uma lembrança, uma dedicatória exigida por essa ausência, foi revista e percebi ao longo dessa escrita a presença do meu pai, não como ausência, e sim como uma forte presença, porquanto a escrita não é uma oferenda e sim a presentificação, ou seja, a própria poesia da vida.

¹ Uma referência ao texto em que Gumbrecht escreve sobre a poesia de Paul Zumthor (GUMBRECHT, 2016, p. 109-130).

AGRADECIMENTOS

Ao dom da vida e a todas as forças que nos guardam e protegem, neste plano. Ao Espírito Santo, devoção que aprendi com a minha mãe, pelos inúmeros dons que nos permitem ser um pontinho de luz e poesia na Terra.

Aos meus pais Jacob e Bárbara, por sempre acreditarem em mim, aceitarem as minhas vivências e escolhas, e por jamais medirem esforços para que (eu) estivesse feliz. Papai, em sua infinita sabedoria, já dominava o conceito de “presença” sobre o qual discorro ao longo desta tese. Dizia ele: “Aninha, lá esteja quando lá estiver e aqui esteja quando aqui estiver”. Ou seja, podemos tomar presença como presentificação. Por tanta luz, por tanto amor, muito grata.

Aos meus filhos Barbara e Fernando, que pulsam em mim como lado direito e esquerdo do coração, pela compreensão carregada de amor. Desde o mestrado, Barbara me perguntava: “mamãe, quando você vai parar com tanta ‘estudarada’”. Acho que hoje tenho uma resposta possível: nunca!

Ao meu marido Altivo José de Castro, pelo incentivo, apoio, respeito para com as minhas escolhas, companheirismo, presença e amor-Alma. Pela família de mineiros maravilhosa da qual me aproximou e que me fez ver que a vida fica bem melhor com um pão de queijo e um café com leite quentinho — ou seja, é somente na partilha e na relação que tudo pode e deve acontecer.

A Sandro Alex Cruz de Oliveira, Patrícia de Barros Oliveira, Leonardo de Barros Oliveira, Eduardo de Barros Oliveira e Ricardo de Barros Oliveira, meu agradecimento pelo apoio, incentivo, bons momentos de convivência, enfim, pelos laços de família, que permitiram a compreensão de que o tempo havia de ser dividido nas diversas tarefas.

A Nircélia Alves Natel e sua família, pelo apoio e dedicação, pelos cuidados no cotidiano, facilitando a vida, proporcionando bem-estar e tranquilidade a mim e à minha família.

À Universidade Estadual do Paraná (Unespar), instituição de ensino superior pública, em especial ao Colegiado do Curso de Bacharelado em Musicoterapia do *Campus Curitiba II*, que investiu em mim e me concedeu a licença para a capacitação, nível doutorado. Aos colegas atuais e aos do passado que me propiciaram e propiciam partilhar tanto à docência como a pesquisa. Resguardo nomes, uma vez que absolutamente todos foram e são imprescindíveis e presenças na minha história.

Aos musicoterapeutas e pesquisadores que fazem da Musicoterapia uma ciência híbrida, que congrega ciência e arte e toda a sua poesia de existência. Eles me fizeram ver a Música na Musicoterapia, como arte e profissão. Acreditar que a experiência de estudos e de desenvolvimento dessa área é imenso e que os meus ex-alunos foram e serão parte dessa continuidade e do desenvolvimento da área, bem como sempre serão marcantes no meu crescimento pessoal e profissional.

Aos sujeitos da minha pesquisa, musicoterapeutas em Ação e em Coração, o meu enorme agradecimento pela dedicação e empenho em terem assistido ao filme, um dos objetos de estudo da pesquisa, e cumprido todas as etapas que lhes cabiam, sendo imprescindíveis para os ricos achados da pesquisa.

Às musicoterapeutas Camila Acosta Gonçalves e Mariângela Sposito, um especial agradecimento, pois de pronto se dispuseram e me ajudar a traduzir textos, enviar e registrar importantes momentos de entrevista desta pesquisa, além de serem exemplos de seres humanos e profissionais.

A Kate Edgar, diretora executiva da Oliver Sacks Foundation, Nova York, por responder às minhas perguntas e pelas sugestões de leituras, quando do meu contato.

À musicoterapeuta Concetta M. Tomaino, pela resposta imediata e cordial quando do envio de um rol de questionamentos a respeito da sua relação profissional com o Dr. Sacks.

Ao professor doutor Hans Ulrich Gumbrecht, pela genialidade das suas teorias, por me despertar o gosto por mais e mais leituras de seus escritos e, sobretudo, pela

simplicidade e generosidade nas respostas aos meus questionamentos. Por ter me ensinado a pensar a literatura como algo que cria “efeitos de presença”, não só de sentido.

Ao curador, ensaísta e crítico de arte Nicolas Bourriaud, por ter me ajudado a pensar a arte na contemporaneidade, apresentando conceitos de estética relacional, altermoderno, pós-produção e radicante, como possibilidade ou ferramenta teóricas para romper com as regras metafísicas que prendem a estética em torno de si mesma.

Aos integrantes do Grupo GIPA (Grupo interdisciplinar em Artes) – Unespar/CNPq, que me acolheu com pesquisadora e do qual tenho muita honra em ser integrante. Em especial, saliento o nome da professora doutora Zeloí Aparecida Martins e da professora doutora Stela Maris da Silva, mulheres intelectuais revestidas de comprometimento, dedicação e constante busca pelo conhecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Oeste do Paraná (Unioeste), *Campus* Cascavel, pelo acolhimento, oportunidade, atenção e profissionalismo ao longo dos anos de 2019-2022, nas pessoas de sua equipe, em especial a professora doutora Dantielli Assumpção Garcia, coordenadora do Programa, e da sua assistente, Magaly Lindbeck Guimarães.

Ao meu orientador, professor doutor Acir da Silva Dias, que conta com o meu carinho, admiração e respeito pela elegância no saber viver, no trato com o ser humano, na intelectualidade, no respeito para com a Ciência e a Arte. Vale agradecer desde o primeiro café, na fria Cascavel de julho de 2018, o apoio à fatídica prova de língua francesa, as caronas, as disciplinas cursadas, os seminários de discussão dos vários temas, os momentos de orientação e direcionamento.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste, *Campus* Cascavel, pelo conhecimento compartilhado e por anos de crescimento pessoal e acadêmico. De maneira muito especial, registro o nome da professora doutora Lourdes Kaminski Alves, pesquisadora, mestre de máximo quilate, que não mede esforços na arte de ensinar e na grandiosidade do ser mulher, assim como do professor doutor Antônio Donizeti da Cruz, figura ímpar, poeta, inspirado e inspirador

que, com a sua genialidade e sensibilidade, sempre nos ensina um pouco mais na arte de pensar e se conectar com a vida. Tive a honra de cursar todas as disciplinas ministradas pela professora Lourdes e pelo professor Antônio durante a minha formação, além de tê-los nos momentos do exame de seminário de tese, da qualificação e da defesa. Certamente, um privilégio para poucos, e penhoradamente agradeço pela dedicação nas várias leituras deste texto, nas contribuições de referências, na partilha de outros textos, no apoio elogioso à escrita e às ponderações teóricas propostas, assim como em tantos momentos mais.

Aos professores doutores Acir Dias da Silva, Antônio Donizeti da Cruz, Lourdes Kaminski Alves, Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha, Stela Maris Silva, o meu agradecimento como membros da banca de defesa, etapa final e conclusiva de anos de dedicação e reflexão.

À minha amiga Viviane Gonçalves de Campos, pelos anos de amizade, ensinamentos, incondicional apoio, revisão cuidadosa das normas e formatação desta tese, viagens mundo afora, sem os quais a vida não teria sido leve.

A *Manana* — minha amiga-irmã Ana Maria Martins Alves Vasconcelos —, que ganhei de presente como colega do doutorado, acompanhada do seu largo sorriso, bondade, traduções e versões do português-inglês, inglês-português, como parte deste trabalho, além de leituras e reflexões por ocasião de publicações em conjunto, apresentação de trabalhos em sala de aula e em congressos. Tudo vivido de modo intenso e agradável.

Aos demais colegas nas vivências no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela partilha dos momentos e pelo trilhar caminhos no mundo das Letras em um país tão carente de tudo e de todos.

Ao Bruno Pinheiro, jornalista e revisor de textos, pessoa de grandeza interior e que tem, ao longo dos anos, contado com a minha confiança na revisão de língua portuguesa dos meus escritos, com tanto esmero e profissionalismo.

Para as Irmãs do Instituto das Irmãs de Santa Marcelina de Cascavel, no Paraná, que me acolheram com moradia e muita dignidade no desativado Pensionato das Irmãs Marcelinas, em 2019. Em especial para a Irmã Valéria, que com a sua inteligência, bom humor e comunicabilidade, sempre tinha algo de bom a dizer e a ensinar. O cuidado de toda a equipe do Pensionato tornou a distância da minha casa e de Cascavel muito menor.

BARROS, Ana Maria de. Ensaio literário e a obra fílmica: passagens invisíveis de presença e *stimmung* em A música nunca parou. 2022. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel, 2022.

Orientador(a): Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Defesa: 11 de maio de 2022

RESUMO

O estudo proposto é uma oportunidade para analisar possíveis relações entre cinema e produção ensaística e poderá contribuir para o desenvolvimento da área de conhecimento dos Estudos Comparados, bem como para área de Musicoterapia. O ensaio “O último hippie”, objeto de estudo produzido por Oliver Sacks, e a obra fílmica inspirada nele, *A música nunca parou*, sob a direção de Jim Kohlberg. A questão da pesquisa baseia-se na perspectiva de “tradução”, como passagem e presença, é sobre as possíveis passagens e/ou encontros, aqui entendidos no esmaecer dos limites entre ensaio e obra fílmica, com base na perspectiva teórico-filosófica de Bourriaud e Gumbrecht, e pelos estudos sobre ensaio e filme, mas também pela visão dos profissionais da área da Musicoterapia sobre o filme. Vê-se a possibilidade de “outro olhar” configurado em um ato de criação capaz de traduzir e passar uma ideia em um objeto, uma imagem em uma forma, ou de uma forma em uma ideia. A música como ideia, em um objeto de investigação, em um filme, uma imagem, por exemplo, na forma de abordar a musicoterapia, pensar a música na musicoterapia, enquanto criação, possibilidade de *Stimmung*, bem como radicante. A pesquisa teórico-prática tem uma abordagem qualitativa com a opção do trabalho de campo para “ouvir” musicoterapeutas. Para registrar os “olhares” dos sujeitos da pesquisa, um quadro foi preenchido por eles, previamente elaborado com onze cenas do filme em destaque e três pontos de observação. A ideia básica era que, no distanciamento da presença do filme, das sensações provocadas pela poética desse, o sujeito pudesse descrever livremente sobre as imagens que ficaram marcadas, com acesso privilegiado às experiências e suas práticas. Nos encontros e passagens entre o ensaio, a obra fílmica e a discussão do papel do musicoterapeuta, a ideia foi argumentar em favor de um possível “outro olhar” para pensar a música na musicoterapia, o ensaio na passagem para o filme, enquanto criação, poesia, enquanto *Stimmung*, sendo radicante.

Palavras-chave: *A música nunca parou*. Ensaio. Musicoterapia. Obra fílmica. “O último hippie”. *Stimmung*.

BARROS, Ana Maria de. Literary essay and the film work: invisible passages of presence and *Stimmung* in *The Music Never Stopped*. 2022. 173 f. PhD Dissertation (Graduation Program in Letters, Arts and Sciences – Western Paraná University – Unioeste, Cascavel, 2022).

Advisor: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
PhD defense: May, 11th, 2022

ABSTRACT

This research has been an opportunity to analyze possible relations between cinema and the essay production and may contribute to the Comparative Studies area, as well as to Music Therapy research. The essay, object of study produced by Oliver Sacks, “The Last Hippie” and the film work inspired by it, *The Music Never Stopped*, whose director is Jim Kohlberg. The research question based on the perspective of “translation”, as passage and presence, is about possible passages and/or *rendezvous*, here understood in the blurring of limits between an essay and a film work, based on the theoretical-philosophical perspective of Bourriaud and Gumbrecht, and on the studies about essay and film, but also on professionals’ approach in Music Therapy area concerning the film. It is possible “another perspective” configured in an act of creation, able to translate and pass an idea into an object, an image into a form, or from a form into an idea. Music as an idea, in an object of investigation, in a film, an image, for example, on approaching music therapy, is thinking about it in music therapy, as a creation, possibility of *Stimmung*, as well as radicant. This theoretical-practical research has a qualitative approach with the possibility to “listen” to music therapists. Thus, to record the research subjects’ eye-looks, a table was filled in by them, previously prepared with eleven scenes from the film and three observation points. The basic idea was that, in the distance from the film presence, from sensations caused by its poetics, the subject could describe freely about images that were recorded, with gifted access to the experiences and their practices. In those *rendezvous* and passages among essay, film work and discussion of music therapist’s role, the idea was to discuss in favor of a possible “other perspective” to think about music in music therapy, the essay in the passage to the film, as a ...radicant creation, poetry, and *Stimmung*.

Keywords: *The Music Never Stopped*. Essay. Music Therapy. “The Last Hippie”. *Stimmung*.

BARROS, Ana Maria de. Essai littéraire et œuvre cinématographique: passages invisibles de présence et *stimmung* dans *The Music Never Stopped*. 2022. 173 f., Thèse de doctorat. Doctorat em Lettres- Programme d'études Supérieures (Maîtrise et doctorat) à L'Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel, 2022.

Conseiller: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

La soutenance: 11 mai, 2022

RÉSUMÉ

L'étude proposée vise à analyser les relations possibles entre le cinéma et l'essai et pourra contribuer au développement du domaine des études comparatives, ainsi qu'au domaine de la musicothérapie. L'essai « Le dernier hippie », objet d'étude rédigé par Oliver Sacks, et l'œuvre cinématographique qui s'en est inspirée en *The Music Never Stopped*, réalisée par Jim Kohlberg. La question de la recherche s'appuie sur la perspective de la « traduction », comme passage et présence ; elle traite des passages et/ou des rencontres possibles, compris ici dans l'atténuation des limites entre essai et œuvre cinématographique, à partir de la perspective théorique philosophique de Bourriaud et Gumbrecht, et par les études sur l'essai et le film, ainsi que par la vision du film des professionnels du domaine de la musicothérapie. On y voit la possibilité d'un « autre regard » configuré dans un acte de création capable de traduire et de faire passer une idée en objet, une image en forme, ou une forme en idée. La musique en tant qu'idée en un objet d'analyse, en un film, une image, par exemple, dans la façon d'aborder la musicothérapie, de penser la musique dans le cadre de la musicothérapie, en tant que création, possibilité de *Stimmung*, et radicant. La recherche théorique et pratique a une approche qualitative du fait du choix du travail de terrain destiné à « écouter » des musicothérapeutes. Afin de recueillir les « regards » des sujets de la recherche, un tableau leur a été présenté à remplir, préalablement élaboré avec onze scènes du film en question et trois points d'observation. L'idée de base était que, dans l'éloignement de la présence du film, des sensations provoquées par sa poétique, le sujet puisse écrire librement à propos des images qui avaient été marquées, privilégiant les expériences et leurs pratiques. Dans les rencontres et les passages entre l'essai, l'œuvre filmique et la discussion sur le rôle du musicothérapeute, l'idée était de présenter des arguments dans le sens d'un « autre regard » possible pour penser la musique dans le cadre de la musicothérapie, l'essai dans le passage au film, en tant que création, poésie, en tant que *Stimmung*, étant radicant.

Mots-clés: *The Music Never Stopped*. Essai. Musicothérapie. Œuvre cinématographique. « Le dernier hippie ». *Stimmung*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise matricial das categorias relativas à musicoterapia e sua prática	112
Quadro 2 - Análise matricial das categorias relativas a Gabriel enquanto paciente de Dianne	113
Quadro 3 - Análise matricial das categorias relativas aos pais de Gabriel em processo musicoterapêutico.....	114
Quadro 4 - Análise matricial das concepções de musicoterapia identificadas pelos(as) musicoterapeutas que analisaram o filme.....	115
Quadro 5 - Análise matricial das categorias elencadas a partir da análise realizada pelos musicoterapeutas das onze cenas.....	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. VIVÊNCIAS E MEMÓRIAS — DA MUSICOTERAPIA À LITERATURA E À OBRA FÍLMICA	32
1.1 DA FORMAÇÃO À MUSICOTERAPIA: VIVÊNCIAS.....	32
1.1.1 A vivência de formação.....	32
1.1.2 Da fonoaudiologia à musicoterapia.....	34
1.2 A MUSICOTERAPIA.....	37
1.2.1 Encontro com o Dr. Sacks.....	46
1.2.2 Encontro com o Gumbrecht e Bourriaud.....	51
2. UMA EXPERIÊNCIA — DO ENSAIO “O ÚLTIMO HIPPIE” À OBRA FÍLMICA A MÚSICA NUNCA PAROU	55
2.1 O ENSAIO: TRADUÇÃO E PASSAGENS.....	56
2.1.1 Ensaio.....	59
2.1.2 “O último hippie” — o ensaio.....	71
2.2 A OBRA FÍLMICA.....	80
2.2.1 <i>A música nunca parou</i> — o filme.....	86
3. ESTÉTICA RELACIONAL — A ARTE RADICANTE	89
3.1 DA MODERNIDADE BAUDELAIRIANA À ALTERMODERNIDADE DE BOURRIAUD.....	89
3.2 A ARTE “RADICANTE” E A DESSACRALIZAÇÃO DAS RAÍZES.....	92
4. OS PROCESSOS INVISÍVEIS ENQUANTO PRODUÇÃO DE PRESENÇA E STIMMUNG	96
4.1 GUMBRECHT: A PASSAGEM PARA AS “CULTURAS DA PRESENÇA”.....	97
4.2 DAS “CULTURAS DA PRESENÇA” AO <i>STIMMUNG</i>	100
5. GREG E DIANNE NA “PASSAGEM” DO ENSAIO “THE LAST HIPPIE”, DE SACKS, PARA O FILME DE KOHLBERG NO “OLHAR” DOS PROFISSIONAIS DA MUSICOTERAPIA PARTICIPANTES DA PESQUISA	106
5.1 A MUSICOTERAPIA EM <i>A MÚSICA NUNCA PAROU</i>	107
5.1.1 Um caminho para mostrar a visão dos(as) musicoterapeutas.....	107
5.1.2 A “visão” dos(as) musicoterapeutas.....	109
5.1.3 Apresentação sistemática do que os(as) musicoterapeutas “viram” ao assistir ao filme (o olhar).....	111
5.2 A MÚSICA: “PROCESSOS INVISÍVEIS” E A MUSICOTERAPIA: <i>STIMMUNG</i> E RADICANTE NA OBRA ANALISADA.....	119
5.2.1 Análise das cenas.....	119
5.2.2 Concepções de musicoterapia.....	145
6. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES: PASSAGENS E VISIBILIDADES — DA PRESENÇA AO <i>STIMMUNG</i>	149
REFERÊNCIAS.....	158
APÊNDICE.....	171

INTRODUÇÃO

O lugar do escrito é o lugar do desejo. Não existe escritura fora daquela do desejo. Tudo que se passe fora do desejo é inútil
(DURAS apud LIMA, 1985, p. 443)

Cada momento mudei. Continuamente me estranho!
(PESSOA, 1993)

Como lugar de desejo, no estranhamento contínuo, este escrito é lugar de reflexão, um lugar onde se é, e não o espaço onde apenas se ocupa. Este é um lugar de escrita que expressa o vivido, as emoções de canções ouvidas, lugar de poemas lidos, de filmes vistos, de conversas inesquecíveis, os testemunhos de histórias, de estudos e pesquisas da vida docente. Expressa os apontamentos de leituras realizadas, de hipóteses levantadas, de sistematizações feitas, e a tese de doutorado que ora se desenvolve. Na liberdade de uma alma sem calma, em meio ao vivido, me perguntei e refleti, me inquietei, sobre o que é a literatura, o cinema, a poesia, a música, a musicoterapia.... Elas se relacionam? Há algo entre elas? Nelas, no fazer delas? Como eu as vejo relacionadas?

Como lugar de desejo, encontrei Baudelaire, que fez pensar e avançar, enquanto “alma sem calma” (PESSOA, 1993), em algumas das inquietações, paradoxalmente encontrando certa calma. Para ele a poesia cria lugar, cria magia, cria o poético. Em tal afirmação, encontrada no prefácio de *Escritos sobre arte*, de Baudelaire, Gonçalves (1991) afirma que a pintura romântica estava vinculada, direta ou indiretamente, à literatura. Afirma haver uma concepção do poético comum a todas as artes, mas que cada uma tem a sua especificidade enquanto manifestação.

Ao dizer que a pintura se assemelha à poesia do mesmo modo que esta desperta no leitor as ideias da pintura, defina o que se pode considerar a base do que é essencial nos estudos comparados: a autonomia dos vários sistemas artísticos, sem hierarquização, baseados nas articulações profundas de seus meios próprios. Apreendendo dos sistemas vizinhos procedimentos estéticos e jamais o apoio servil ou a desmesurada rivalidade (GONÇALVES, 1991, p. 19).

Ora, se a poesia cria lugar, cria magia, cria o poético, Baudelaire nos leva a pensar que a música, a literatura e o cinema, em sua autonomia ou relacionados,

criam o poético. Parece se configurar assim o meu interesse nas passagens de um “olhar” a “outro olhar” sobre os “sistemas vizinhos”.

“Outro olhar”, para ver as imagens que podem produzir os textos, e vice-versa, para as imagens que fazem ler e os textos que fazem ver. Um “outro olhar” configurado num ato fundamental da criação, entendido como a tradução de uma ideia em um objeto, de uma imagem em uma forma, ou de uma forma em uma ideia. A música como ideia, em um objeto de investigação, em um filme, uma imagem, por exemplo, na forma de abordar a musicoterapia, um ensaio na imagem do filme, e dessa abordagem a ideia de um “outro olhar” para, inspirada em Baudelaire, pensar a música, na musicoterapia, enquanto criação, estética e produção de presença.

Vi outro olhar, vi criação nos ensaios do estudioso neurologista Oliver Sacks², falecido em 2015. Os seus escritos permitem adentrar nas histórias de vida de seus pacientes por meio de narrativas, relatos de casos científicos transformados em verdadeiras obras literárias. Logo no início da pesquisa, deparei-me com uma fala do Dr. Oliver Sacks que, como em outros momentos na docência em Musicoterapia, afetou-me, gerando uma inquietação, impulsionando-me a conhecer mais a fundo o trabalho do neurologista. Referindo-se a Greg F³, em “O último hippie”, escreve ele:

Passou progressivamente a discordar dos pais e professores; era truculento com os primeiros, reservado com os segundos. Em 1968, quando Timothy Leary exortava a juventude americana a — se ligar, experimentar todas e cair fora, Greg deixou o cabelo crescer e abandonou a escola, onde tinha sido um bom aluno; saiu de casa e foi morar no Village, onde experimentou ácido e juntou-se à cultura da droga do East Village — em busca, como outros de sua geração, da utopia, da liberdade interior e de uma consciência superior (sic). Mas — experimentar todas não satisfaz Greg, que continuava com a necessidade de uma doutrina e um tipo de vida mais codificados. Em 1969, foi atraído, assim como tantos jovens consumidores de ácido, para o Swami Bhaktivedanta e sua Sociedade Internacional para a Consciência em Krishna, na Segunda Avenida (SACKS, 2006, p. 93).

Como se pode observar, o Dr. Sacks escreve sobre o paciente contando histórias de vida, mostrando a experiência única de cada um. Dizia que “a ciência às

² Nascido em Londres em 1933, morreu em Nova York, em agosto de 2015. Formou-se em Oxford, na Inglaterra, mas desde 1965 trabalhava nos Estados Unidos. Lecionou Neurologia e Psiquiatria na Universidade Columbia, em Nova York. Além do interesse pela ciência, foi leitor de biografias e literatura. Muito jovem, leu *Ulysses* de Joyce, na Universidade. Particularmente, fazia da biblioteca um espaço de vida, lia literatura, filosofia, poesia, e muito mais.

³ Paciente de Sacks e, mais tarde, personagem do filme que será analisado aqui.

vezes vê a si mesma como ‘impessoal’, ‘pensamento puro’, independentemente de suas origens históricas e humanas. [...] contudo a ciência é um empreendimento inteiramente humano” (SACKS, 2020, p. 41).

As inquietações me fizeram buscar a bibliografia desse importante escritor que, pouco antes de sua morte, esboçou, em *O rio da consciência*, toda uma história de vida que passa pela Botânica, pela Química, pela Neurociência e pelas Artes, e todos os autores que fundamentaram as suas pesquisas: Darwin, Freud, Willian James. No capítulo com o mesmo título do livro, ele chama atenção para a ideia de tempo: “Vivemos no tempo, organizamos o tempo, somos inteiramente criaturas do tempo” (SACKS, 2017, p. 119). E pergunta se o tempo em que vivemos é contínuo como o rio de Borges, que diz ser o tempo a substância de que somos feitos, como um rio que nos leva embora, entretanto somos o rio. Faz apontamentos teórico-filosóficos e se pergunta sobre o nosso olho/cérebro. Será que no fluxo da nossa consciência batemos fotos perceptuais e, de algum modo, combinamo-las para gerar uma impressão de continuidade e movimento? (SACKS, 2017, p. 122). As questões levam à análise de casos de vários pacientes e seus estudos neurocientíficos da consciência, estudos esses que, segundo o Dr. Sacks, antes de 1970 haviam sido uma área quase intocável. Conclui dizendo “o que parece constituir nosso ser não são apenas momentos perceptuais, simples momentos fisiológicos — embora esses alicercem todo o resto — e, sim momentos de um tipo essencialmente pessoal” (SACKS, 2017, p. 135).

Em notas sobre o autor de um pequeno livro chamado *Gratidão*, que traz os últimos ensaios do Dr. Sacks, aqueles dos seus dois últimos anos de vida, registra-se que o jornal *The New York Times* se referiu a ele como “o poeta laureado da medicina” (SACKS, 2015a, p. 61). Poeta que também se interessou por música. Para ele, todos os humanos são musicais, são capazes de perceber música, perceber “tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo [...] construimos a música na mente usando muitas partes do cérebro” (SACKS, 2007a, p. 11). Há como que um maquinário prodigioso, complexo e desenvolvido, envolvendo o sistema nervoso, o sistema auditivo, sintonizados para a música. Entretanto, há uma vulnerabilidade, pois podem acontecer distorções, excessos e pane nesse complexo sistema. Por outro lado, a música pode afetar a todos e pode ajudar, especialmente, pacientes com doenças neurológicas. Pacientes com “problemas corticais difusos decorrentes de acidentes vasculares, doenças de

Alzheimer ou outras causas de demência; [...] perda das funções da linguagem ou do movimento, amnésias ou síndromes do lobo frontal” (SACKS, 2007a, p. 13).

Esses e outros textos, como afirmei, me inquietaram, justamente por essa forma de o Dr. Sacks examinar, reconstituir a história dos seus pacientes. O filme objeto de estudo da pesquisa em curso, *A música nunca parou*, reconstitui a história de Greg F. em “O último hippie” (SACKS, 2006), ensaio sobre um paciente do Dr. Sacks, e assim como o Dr. Sacks, pretendo ir além de uma abordagem objetiva relativa ao caso do paciente apresentado no filme.

Pretendo levantar elementos e propor fundamentos para a discussão das possibilidades de encontro dos textos, ou mesmo demonstrar como se deu a tradução e/ou passagens entre ensaio (estudos científicos de Sacks) e a obra fílmica *A música nunca parou*, ao abordar a história do paciente Greg e da personagem Dianne, a musicoterapeuta, considerando música e cinema envolvidos.

Os ensaios de Sacks, como diz Adorno, têm um impulso antissistemático e deixam a certeza livre da dúvida. É um modo de escrever, de trabalhar com diferentes áreas do conhecimento, que faz esmaecer limites, permitindo encontros, traduções ou passagens entre diferentes obras literárias, obras fílmicas, obras pictóricas, dentre outras.

Susana Lages (2002, p. 73), em seu livro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, identifica ao menos duas correntes paradigmáticas sobre a tradução enquanto “uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada, [...] mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias”. Destaca, das várias correntes analisadas, que é necessário reavaliar a posição do tradutor como aquele que assume o importante papel autoral. No Brasil, afirma ser o movimento concretista na poesia aquele que fez a caracterização basilar da tradução, um movimento da poética da destruição. A autora também destaca a tradução na visão de Walter Benjamin como “dispositivo, como ‘operação tradutora’, na qual ocorre uma transformação e uma renovação do original” (LAGES, 2002, p. 91).

Para pensar possíveis encontros e/ou passagens da tradução, como transformação, entre as duas obras objetos deste trabalho de pesquisa, trago para a discussão duas importantes referências de estudiosos contemporâneos. Primeiramente, Nicolas Bourriaud, em especial, com a sua obra *Estética relacional* (2009a), na qual ele apresenta a concepção de uma arte de vanguarda que inventa novas relações com o mundo, e Hans Ulrich Gumbrecht, com a noção de produção

de presença, em contraposição a uma cultura hermenêutica, que busca o sentido, a qual, em geral, vigora nas discussões sobre linguagem, sobre o cinema e, por que não afirmar, na música. Pergunta ele, diante de um cotidiano de realidades virtuais, um cotidiano que vem pouco a pouco eliminando a existência do espaço, “um cotidiano em que a presença real do mundo encolheu e é uma presença na tela” (GUMBRECHT, 2015, p. 32), considerando a linguagem, e o *Stimmung*, uma certa atmosfera que torna o texto presente, e talvez a música, aquela que pode se tornar o meio de reconciliação com as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2015), como poderia se dar uma relação viável com a linguagem? Responde afirmando que se poderia recorrer à linguagem para identificar, valorizar “aquelas formas de experiência que mantêm vivo nosso desejo de presença” (GUMBRECHT, 2015, p. 32). Ele lembra que ser “afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). Com essa pretensão, ousa avançar contribuindo para a musicoterapia hoje.

Assim, a pesquisa se configura com a seguinte questão: na perspectiva da “tradução”, de um certo *Stimmung*, quais os possíveis “encontros” entre ensaio e obra fílmica, com base na perspectiva conceitual de Bourriaud e Gumbrecht, a partir da visão dos profissionais da área da musicoterapia sobre o filme?

Portanto, especificando mais, com esta pesquisa pretendo analisar, com base na discussão de “tradução”, de presença, de *Stimmung*, de estética relacional, de radicante, de poesia, em Bourriaud e Gumbrecht, os possíveis encontros, ou passagens, os “textos”: o **ensaio** de Oliver Sacks, “O último hippie”; a **produção fílmica** *A música nunca parou*, e as possíveis contribuições desse encontro ou passagem para a musicoterapia.

A hipótese é que no gênero ensaio, avançando na visão de “tradução”, de *Stimmung*, de poesia, a pesquisa identificará encontros, relações e/ou passagens, pois há possibilidade de criação, há uma estética relacional e uma produção de presença nos diferentes “textos” que serão analisados. Tais encontros podem vir a contribuir para a discussão do papel do musicoterapeuta nos diferentes campos de atuação da musicoterapia; ou seja, é possível um “outro olhar” para pensar a música na musicoterapia, enquanto criação, estética e produção de presença.

A musicoterapia e as suas práticas, nos últimos anos, têm rompido diversas barreiras em sua constituição disciplinar, interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar. E para entender de forma mais concisa essa área, torna-se necessário conhecer, ainda que muito sinteticamente, o seu processo de criação, construção e consolidação do conhecimento.

Enquanto área de conhecimento, os primeiros estudos remontam ao primeiro currículo, planejado em 1944 na *Michigan State University*. Em 1945, o *National Music Council* formou um comitê de musicoterapia que elaborou o primeiro curso para formação de musicoterapeutas. Em 1946, o primeiro curso foi ministrado na *Kansas University*, no estado americano do Texas. Em 1950, criou-se a *National Association of Music Therapy* (NAMT). Na Grã-Bretanha, em 1958, foi instituída a *Society for Music Therapy and Remedial Music*, em seguida denominada *British Society for Music Therapy* (BSMT). Em 1968, a *Guildhall School of Music and Drama*, em Londres, ofereceu o curso de Musicoterapia (CHAGAS; ROSA, 2008).

No Brasil, a União Brasileira das Associações de Musicoterapia (UBAM) apresentou uma Definição Brasileira de Musicoterapia, em três eixos: Disciplina, Prática e Profissão, tentando abarcar a pluralidade da musicoterapia brasileira sem perder de vista o Projeto de Regulamentação, ainda em processo.

Musicoterapia é um campo de conhecimento que estuda os efeitos da música e da utilização de experiências musicais, resultantes do encontro entre o/a musicoterapeuta e as pessoas assistidas. A prática da Musicoterapia objetiva favorecer o aumento das possibilidades de existir e agir, seja no trabalho individual, com grupos, nas comunidades, organizações, instituições de saúde e sociedade, nos âmbitos da promoção, prevenção, reabilitação da saúde e de transformação de contextos sociais e comunitários; evitando, dessa forma, que haja danos ou diminuição dos processos de desenvolvimento do potencial das pessoas e/ ou comunidades. O musicoterapeuta é o profissional de nível superior ou especialização, com formação reconhecida pelo MEC e com registro em seu órgão de representação de categoria. Ele/a é habilitado/a a exercer a profissão no Brasil. Ele/a facilita um processo musicoterápico a partir de avaliações específicas, com base na musicalidade e na necessidade de cada pessoa e/ou grupo. Estabelece um plano de cuidado e um processo musicoterápico a partir do vínculo e de avaliações específicas atendendo às premissas de promoção da saúde, da aprendizagem, da habilitação, da reabilitação, do empoderamento, da mudança de contextos sociais e da qualidade de vida das pessoas, grupos e comunidades (UNIÃO BRASILEIRA DAS ASSOCIAÇÕES DE MUSICOTERAPIA, 2018).

Nos cursos de Graduação em Musicoterapia⁴, em geral, os professores e os pesquisadores atribuem importância e se interessam pelos ensaios resultantes dos relatos clínicos analisados por Dr. Sacks. Isso se deve à necessidade de ampliar as discussões com estudantes do curso, pois se percebe que a forma de escrita desse neurologista se diferencia e atrai os estudantes e pesquisadores.

Ao propor as reflexões, entendo que, nesse processo de escrita de um texto, ainda que seja numa perspectiva acadêmica, a ideia é avançar e criar, atualizar no pensar uma estética relacional, na busca de um tempo presente, marcado pela possibilidade de se deslocar, por meio de ou na literatura, bem como no cinema e na música, pois essas artes são práticas privilegiadas de produção de presença.

No ensaio do Dr. Sacks e no filme dirigido por Jim Kohlberg, percebem-se pontos de contato, tais como a estrutura narrativa e a impressão da realidade, mas também, no que é possível perceber, há novos olhares para a musicoterapia.

Ler o ensaio de Sacks e ver o filme de Kohlberg sobre o jovem Greg passou a ser diferenciado com as importantes pistas de Bourriaud e de Gumbrecht, pois assistir ao filme vai além das breves impressões do roteiro, vai além do espaço simbólico; ao contrário, eles trazem conceitos para pensar o filme numa perspectiva de interação humana, da arte música, em especial, modificando as relações entre o artista e o mundo numa estética das relações.

O diretor Kohlberg traz a experiência vivida pelos envolvidos no caso clínico de Sacks, mas o faz no filme, faz uma obra de arte. O filme apresenta singularmente as sensações atravessadas por elementos que mobilizam lembranças revividas. Assim, problematizando talvez seja possível afirmar que o ensaio de Sacks, ao ser tomado como “presença”, e o filme de Jim Kohlberg revelam um alinhamento entre a memória do passado e a do presente, permitindo ver o personagem protagonista e a musicoterapeuta, em suas qualidades expressivas, indo além do escrito sobre o papel da música para Lou Taylor Pucci (no papel de Gabriel Sawyer) e Julia Ormond (Dianne Daley).

⁴ Para ser musicoterapeuta no Brasil, requer-se o curso superior. Os cursos são reconhecidos pelo Conselho Federal de Educação desde 1978 e contam com o apoio e reconhecimento da Organização Mundial da Saúde (OMS). Embora seja uma profissão classificada no CBO (código 2.263 da Classificação Brasileira de Ocupações), a Musicoterapia não é ainda uma profissão reconhecida — conforme Mensagem n.º 832, de 29 de outubro de 2008, vetando o Projeto de Lei n.º 25, de 2005 (n.º 4.827/01 na Câmara dos Deputados), que “Dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de Musicoterapeuta” —, mas tem seguido firme no propósito de se consolidar como área de atuação na ciência brasileira, tanto que atualmente tramita o PL n.º 6.379, de 2019.

A música nunca parou nos chamou a atenção por trazer uma experiência de um caso, a experiência do outro, e tornar a experiência, assim como o Dr. Sacks já havia feito em seu ensaio, uma obra de arte.

Nada resta ou fica se a música para, num contínuo perceber de que somente a emoção era capaz de conectá-lo com o que havia antes de sua doença. Preso em seu mundo de escuridão e fugazes emoções, o último *hippie* (Greg F.) criou fórmulas próprias de perceber o mundo e sua própria realidade, lidando com elas com convincente alegria e tranquilidade.

O Dr. Oliver Sacks destacava o papel da memória e o poder terapêutico da música: “[...] a linguagem musical prevalece sobre todas as outras, e a memória para ela sobrevive a todas as outras formas de memória, e funciona quando tudo o mais parece ineficaz, sobretudo quando as emoções estão envolvidas” (SACKS, 2007b)⁵. Ora, a memória é uma espécie de força para o pensamento, sobrevivendo ao próprio pensamento.

A música é uma referência que permeia toda a trama, numa mescla da identidade do personagem central com as bandas de *rock and roll* da década de 1960. O tempo não era o tempo de Gabriel Sawyer, mas o das músicas e de seus intérpretes. É a partir disso que se desenvolve uma história que transita por clássicos de Bob Dylan, The Beatles e, principalmente, The Grateful Dead.

O trabalho é sustentado, como já indicado, por dois relevantes pensadores da atualidade: Nicolas Bourriaud e Hans Ulrich Gumbrecht.

A partir disso, como uma importante reflexão, poder-se-ia pensar que no processo musicoterápico acontece uma relação estética, no sentido da estética relacional abordada por Bourriaud. A musicoterapia, na sua especificidade, enquanto prática interativa, promove interações humanas, relações num contexto social e musical específico.

Nos estudos de Nicolas Bourriaud, em especial na sua obra *Estética relacional* (2009), na qual ele apresenta uma importante e profunda reflexão sobre a arte relacional, no âmbito de sua pesquisa das produções em arte dos anos 90, percebi uma discussão que faz pensar e que pode contribuir decisivamente para a área da

⁵ Por ocasião do lançamento da obra *Alucinações musicais*, em 2007, Sacks concedeu entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, sob o título “Oliver Sacks e a música que salva”. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,oliver-sacks-e-a-musica-que-salva,56952>. Acesso em: 26 set. 2018.

Musicoterapia. Ele propõe uma concepção de arte relacional, ou seja, uma arte decorrente das interações humanas, “que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009a, p. 19). As obras de arte, enquanto relacionais, são as que permitem os encontros intersubjetivos, para a elaboração de significados coletivos, que dependem das circunstâncias do ambiente individual e público, rompendo com o espaço privativo de consumo apenas individual na relação arte-espectador. O público passa a ser comunidade, pois que se relaciona com a obra, cria a comunidade, passageira, talvez utópica.

Hans Ulrich Gumbrecht, professor de Literatura na Universidade de Stanford, faz pesquisa em torno da não atribuição de sentido hermenêutico aos objetos, e sim ao que ele denomina “produção da presença”. Refere-se ao “presente” para o sujeito, ou seja, o presente, o que está à nossa frente, ao alcance. “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Tal noção está relacionada com a tangibilidade surgida nos meios de comunicação, num espaço, no movimento de maior ou menor de proximidade e intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 39). O tangível com o qual se mantém uma relação no espaço e que tem efeito sobre o corpo e os sentidos. Seus estudos têm base em importantes filósofos contemporâneos, tais como Lyotard, Derrida e Foucault, mas em especial Heidegger, e com eles reconhece uma certa crise no paradigma das teorias sociais da modernidade, as quais enfatizam o sentido das coisas.

Essa pesquisa justifica-se pela relevância de ordem acadêmica, social e pessoal. Do ponto de vista acadêmico, o tema tem pertinência na medida em que problematiza um texto — ensaio⁶ — com origem em relatos clínicos, do

⁶ Segundo o professor Dr. Jayme Paviani, o ensaio é um gênero textual que surgiu no século XVI, com M. Montaigne e F. Bacon, e tem características próprias. Para ele, as peculiaridades do ensaio são várias, mas destaco as seguintes: “um estudo, uma investigação, uma reflexão, etc.” que tem o “caráter de provisoriedade, de algo que não possui a pretensão de acabamento”; “um estudo formalmente desenvolvido, dentro de padrões mais ou menos formais”. Ainda que se aproxime do literário, é um texto “formalmente apresentado a partir de determinados padrões”; como texto, “pode ser de natureza literária, científica e filosófica”, pois pode transitar em diferentes áreas; faz uma “exposição do assunto ser lógica, mesmo adotando o estilo livre, [...] expõe a matéria com racionalidade, mesmo quando utiliza a linguagem poética”; tem “o rigor de argumentação, de demonstração”. “Sem ser subjetivo, o ensaio não abole o espaço da subjetividade como pretende fazer o tratado ou o artigo científico”; pressupõe “que haja maior liberdade de expressão”, para poder “defender uma posição sem o apoio empírico, documentos ou outros recursos metodológicos”. Finalmente, o ensaio requer “que o autor tenha informação cultural e maturidade intelectual. Nesse sentido, é um gênero difícil de elaborar, pois a liberdade de estilo, de ritmo, de expressão exige sutileza e equilíbrio” (PAVIANI, 2009).

neurologista/escritor Oliver W. Sacks, e a adaptação do texto para uma obra fílmica, como um todo e também pela proposta da análise.

Ítalo Calvino, importante nome das letras em vários países, faleceu em 1985. Mas antes, deixou lições para o milênio que se aproximava, em *Seis propostas para o próximo milênio*, obra resultante do ciclo de conferências *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, na Universidade de Harvard (ano letivo 1985–1986), em Cambridge, no Estado de Massachussets, EUA. *Poetry* significa, naquele caso, qualquer espécie de comunicação poético-literária, musical, figurativa. Dedicou seu tema a alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do milênio que já estamos vivendo há 22 anos. São eles: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

Neste trabalho de pesquisa, inspirada nas obras de Sacks, de Jim Kohlberg, de Bourriaud, de Gumbrecht e nos musicoterapeutas, sujeitos da pesquisa, Calvino me trouxe à presença a importante temática dos valores literários como um pressuposto para a atualidade. Dos valores, elegi o da visibilidade, pois o “ver”, o “outro olhar”, as passagens devem ser visibilizadas.

Calvino justifica ter incluído a visibilidade na sua lista valores, para advertir que podemos estar perdendo a faculdade humana de “pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 2002, p. 89).

Quando trata dos processos imaginativos na literatura, pergunta-se como se forma o imaginário de uma época em que a literatura traz a originalidade, o novo. Da expressão verbal para a imagem visual, a qual prioriza o cinema, a imagem que se vê na tela. Pondera que esta passou pelo texto escrito:

foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem (CALVINO, 2002, p. 81).

Ele chama isso de processo mental, processo esse que funciona o tempo todo em nós, mesmo antes da invenção do cinema, “e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 2002, p. 81). Lembra Jean Starobinski, em *O império do imaginário*, e todas as reflexões do que chamou de “magia renascentista”, a imagem como alma do mundo, ideia mais tarde retomada pelo

Romantismo e pelo Surrealismo, a ideia de imaginação como instrumento de saber

segundo a qual a imaginação, embora seguindo outros caminhos que não os do conhecimento científico, pode coexistir com esse último, e até coadjuvá-lo, chegando mesmo a representar para o cientista um momento necessário na formulação de suas hipóteses (CALVINO, 2002, p. 84).

O autor também traz as reflexões de Starobinski sobre as teorias da imaginação da chamada *Naturphilosophie* ou um tipo de conhecimento teosófico, mas elas são incompatíveis com o conhecimento científico. Aborda, ainda, o método da psicanálise freudiana e os arquétipos de Jung, com o inconsciente coletivo dando uma validade universal, que “se relaciona à ideia de imaginação como participação na verdade do mundo” (CALVINO, 2002, p. 85). Feitas as suas análises, afirma que a mente do poeta, bem como o espírito do cientista, faz associações de imagens buscando formas infinitas do possível e do impossível, “combinando combinações possíveis e escolhe as que obedecem a uma, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas” (CALVINO, 2022, p. 88).

Pensar por imagens é o que, de certa forma, foi o proposto na minha pesquisa, o desafio de fazer, nas palavras de Calvino, o nosso “cinema mental” da imaginação para esta investigação.

O cinema é um modo narrativo com linguagem própria, e a tradução de textos literários para essa linguagem tem gerado diversos estudos. São produções narrativas que suscitam imagens para o espectador. Há discussões importantes sobre a questão da adaptação, mas prepondera a ideia de que o cinema, ao contrário da literatura, exige mais na sua construção, pois recorre ao teatro, à música, à dança e a tantos outros elementos técnicos, tais como os enquadramentos, a cor, a luz, os movimentos de câmera. Na literatura, a riqueza da palavra e de seus recursos permite, por outro lado, proporcionar ao leitor outras construções ficcionais, as quais o cinema não é capaz de produzir. Em síntese, na obra literária, de leitor em leitor a rede de sentidos se faz única e possível. O roteirista, relacionando todos esses elementos, amplia possibilidades e pode manter um diálogo livre com o texto-fonte.

Assim, compreendo que a pesquisa contribui para essa discussão e poderá acrescentar à produção de conhecimento sobre a relação possível entre um ensaio com origem em estudos científicos e uma produção fílmica.

Portanto, o estudo proposto é mais um espaço de discussão para os estudos na área do cinema e igualmente para os estudos sobre a produção ensaística. Assim como poderá contribuir para o desenvolvimento da área de conhecimento dos Estudos Comparados, bem como para as demais áreas, inclusive a Musicoterapia. À medida que se compreenda como se deu a construção da personagem musicoterapeuta, tal estudo talvez abra um novo modo de ver o profissional musicoterapeuta, do ponto de vista acadêmico e social. A Literatura Comparada trabalha com interfaces de diferentes discursos em diferentes campos de conhecimento. Pode ser compreendida como um método para os estudos interdisciplinares, interliterários, interdiscursivos, na compreensão das motivações sociais, culturais, históricas, dentre outras, intermediadas por esses estudos. Sobre a pesquisa comparatista, Tania Carvalhal (2003, p. 7) afirma: “articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural”.

Em outro texto da mesma autora, “o comparatismo foi adquirindo uma mais ampla configuração além daquela que a especificou desde sempre, ou seja, a de problematizar a dimensão estrangeira de um texto, de uma literatura, de uma cultura em outra” (CARVALHAL, 2005, p. 179). Essa área de estudos vem superando a simples busca por semelhanças e diferenças, além de indagar, por exemplo, as relações entre o literário e a cultura, estabelecer o diálogo entre diferentes formas de textos literários e não literários, compreender a constituição identitária dos textos.

Considerando a justificativa de ordem acadêmica, em segundo lugar salienta-se que a área de Musicoterapia é relativamente nova, tanto como área de conhecimento quanto de formação. Isso nos levaria à justificativa de ordem social e pessoal da pesquisa. Ou seja, há uma relevância neste trabalho, pois serão relacionados os estudos em neurociências propostos pelo Dr. Sacks, temas estudados em musicoterapia, escritos na forma de ensaio, a produção da obra fílmica e o tema específico da personagem musicoterapeuta. Essas relações contribuirão para o desenvolvimento de novos conhecimentos sobre a constituição da Musicoterapia. Pessoalmente, com mais de 30 anos de trabalho na formação de profissionais musicoterapeutas, a pesquisa poderá desvelar novos conhecimentos para a necessária institucionalização e o reconhecimento da Musicoterapia enquanto área científica.

Investigar as relações entre os distintos campos da arte, o ensaio e a obra fílmica é um desafio. No entanto, é também uma oportunidade de contribuir e compartilhar para as investigações dos demais pesquisadores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: área de concentração em linguagem e sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), *Campus* Cascavel, que já apresenta uma significativa produção científica na área, envolvendo a temática da interface da linguagem literária e sociedade.

A pesquisa é definida pela natureza do problema. Nesse caso, a análise da construção fílmica, na tradução do ensaio para o filme, exige procedimentos de reelaboração constante na experiência de investigação. Entretanto se define como pesquisa qualitativa, bibliográfica e de caráter teórico-prático, cujo método tem três fios condutores: o primeiro, o referencial teórico da Literatura Comparada, no estabelecimento das relações entre o literário (ensaio “O último hippie”) e a produção cinematográfica (filme *A música nunca parou*); o segundo, o referencial teórico filosófico de Bourriaud e Gumbrecht; e o terceiro, a prática musicoterápica (a musicoterapia), na visão e análise de profissionais da musicoterapia sobre a obra fílmica. Para o pesquisador Acir D. da Silva, as práticas de cinema são práticas discursivas de uma cultura e, portanto, “pressupõem diálogo com a cultura e geram enunciados e signos que transmigram ao universo da própria obra” (SILVA, 2018, p. 97).

Com esse pressuposto e para dialogar com a prática, o último fio, na busca do “olhar” dos profissionais musicoterapeutas para o que acontece em relação à atuação da musicoterapeuta, personagem do filme, no caso de Gabriel, foi realizado um levantamento junto a seis profissionais e pesquisadores musicoterapeutas, com formação específica. Eles foram convidados a assistir ao filme e registrar por escrito as suas visões e reflexões, em um quadro elaborado com cinco campos: Cenas (11 cenas previamente selecionadas); Breve descrição da cena; Análise/Comentários sobre a musicoterapeuta e sua prática; Análise/Comentários sobre o Gabriel, enquanto paciente de Dianne; Análise/Comentários sobre a participação dos pais no processo musicoterapêutico do filho; Síntese da concepção teórica observada nas cenas (concepção de musicoterapia, do papel da musicoterapeuta, de música para indivíduos com prejuízo de memória, dentre outros que lhe chamaram a atenção). O entendimento era de que, nas palavras escritas, os musicoterapeutas participantes da pesquisa poderiam trazer uma temporalidade específica do ver o filme que se

distancia para uma elaboração. Distanciando-se das práticas e, ao mesmo tempo, na presença do filme, e nas sensações provocadas pela poética do filme, o sujeito pode descrever as suas sensações, seus “olhares”, a partir de suas visões qualificadas na área. O detalhamento dos procedimentos, em especial da análise do qualificado material (dados) do levantamento, está descrito no último capítulo.

A tese está dividida em cinco capítulos. No primeiro, **Vivências e memórias — da musicoterapia à literatura e à obra fílmica**, dividido em duas seções, faço uma narrativa sobre as experiências a partir da memória de vida, na liberdade de uma “alma sem calma” tentando se acalmar, apresentando como cheguei à escrita desta tese de doutoramento. Um ponto forte desse trajeto é apresentado na primeira seção, que chamei de “Da formação à musicoterapia: vivências”, o que me levou ao encontro da fonoaudiologia e da musicoterapia, tanto quanto áreas de estudo e pesquisa como no magistério superior. Na segunda seção me atenho à musicoterapia, apresentando os principais aspectos e elementos teóricos da área, bem como o encontro com o Dr. Sacks. Mostro também as minhas inquietações com relação à musicoterapia, que me conduziram ao interesse não só pela obra do Dr. Sacks, mas também pelo filme *A música nunca parou* (2011).

No segundo capítulo, intitulado **Uma experiência — do ensaio “O último hippie” à obra fílmica *A música nunca parou***, dividido em duas seções, apresento a experiência de busca dos fundamentos sobre o gênero ensaio e a discussão sobre a ideia de traduções e passagens, com base em Benjamin, e sobre obra fílmica. Na primeira seção, “O ensaio: tradução e passagens”, o objetivo foi fazer uma breve revisão das diferentes abordagens sobre o ensaio como gênero textual, e como esse se apresenta como possibilidade de escrita para outras formas de trabalho, na filosofia, na arte, no cinema, na ciência. Para isso, recorri a vários literatos e filósofos. Para pensar o ensaio na pesquisa, fiz uma análise do modo de escrita ensaístico de Sacks em “O último hippie”. Com a intenção de colocar alguns pontos de referência sobre obra fílmica na relação entre ensaio e obra fílmica, na segunda seção, “A obra fílmica”, tratei do cinema partindo do pressuposto de que, como arte, ele pode ser uma forma de questionar, pensar as imagens, observando-se as convergências entre linguagem, cultura e memória, no contexto dos estudos comparados. Para situar essa questão, apresento o filme *A música nunca parou*. Relaciono, ainda, os principais fundamentos da tese, os referenciais teórico-filosóficos de Bourriaud e Gumbrecht,

seus estudos sobre a estética relacional e a produção de presença, e *Stimmung*, respectivamente, problematizando o tema da tese.

No terceiro capítulo, intitulado **Estética relacional — A arte radicante**, proponho uma apresentação da discussão que Bourriaud faz sobre a arte na altermodernidade, especificamente sobre os processos invisíveis, o radicante e o mundo como experiência a ser vivida. Na primeira seção, “Da modernidade baudelairiana à altermodernidade de Bourriaud”, proponho uma revisão dessa noção na obra de Bourriaud. Na segunda, “A arte ‘radicante’ e a dessacralização das raízes”, apresento o conceito de artista radicante, de Bourriaud, como resultado de um mundo marcado pela mobilidade entre fronteiras (tecnologia, migrações, economia globalizada) e suas errâncias, e que buscam inventar novas experiências e constituir novas paisagens culturais. Preliminarmente, esses conceitos de Bourriaud são pontos de ancoragem na discussão da música no processo musicoterapêutico. Parece que Dianne, a musicoterapeuta do filme, é uma profissional que pensa a música e o processo musicoterapêutico como uma “inventora de caminhos”. A musicoterapia, em seus processos musicoterapêuticos, poderia ser uma “plataforma”, um lugar onde os pacientes e a musicoterapeuta compartilham novos modos possíveis de “habitar o mundo existente”. A ideia é pensar, mais especificamente, a partir do proposto por Bourriaud, a música como arte e suas funções interativas conviviais e relacionais.

O quarto capítulo, **Os processos invisíveis enquanto produção de presença e *Stimmung***, está estruturado em duas seções. A primeira, intitulada “Gumbrecht: a passagem para as ‘culturas da presença’”, tem como objetivo mostrar conceitos importantes de Gumbrecht, referenciais para o trabalho, tais como a noção de cultura da presença, literatura e *Stimmung*. A segunda seção chama-se “Das ‘culturas da presença’ ao *Stimmung*”. Nela é apresentada a importante noção de *Stimmung*, passando pelo conceito na história, até o uso de Gumbrecht faz dele, um dos principais referenciais sobre esse importante achado da tese.

O quinto capítulo, intitulado **Os personagens Greg e Dianne na “passagem” do ensaio “The last hippie”, de Sacks, para a obra filmica de Kohlberg no “olhar” dos profissionais da musicoterapia participantes da pesquisa**, está dividido em duas seções. Na primeira seção, “A musicoterapia em *A música nunca parou*”, subdividida em quatro partes, apresento as principais referências para a pesquisa de campo realizada para levantar dados (os olhares) dos(as) musicoterapeutas, mostrando desde o caminho da pesquisa até a apresentação sistemática do dado. A

segunda seção, com o título “A música: ‘processos invisíveis’ e a musicoterapia: *Stimmung* e radicante na obra analisada”, apresenta a análise dos “olhares” dos profissionais sujeitos da pesquisa. Para tal, foi feita a identificação das cenas e seus fotogramas, a apresentação das categorias levantadas, a descrição das cenas por ao menos dois dos seis musicoterapeuta, e as reflexões analíticas sobre o que os sujeitos da pesquisa viram na cena. No último item deste capítulo, apresento a análise das concepções de musicoterapia identificadas pelos(as) musicoterapeuta(s), e na sequência, ao fim de nosso percurso, apresento as últimas considerações.

1 VIVÊNCIAS E MEMÓRIAS — DA MUSICOTERAPIA À LITERATURA E À OBRA FÍLMICA

*NÃO SEI QUANTAS ALMAS TENHO
Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,
Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.
Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: «Fui eu?»
Deus sabe, porque o escreveu.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho!
(PESSOA, 1993)*

1.1 DA FORMAÇÃO À MUSICOTERAPIA: VIVÊNCIAS

1.1.1 A vivência de formação

No momento mudei e me estranho, me inquieto, nas vivências, nos caminhos da memória que me fazem compreender, e ainda não sei se melhor, no limite do que a razão me permite “ver”, e ao mesmo tempo, na liberdade de uma alma sem calma, que os sentires me possibilitam, perceber por que, decorridos 36 anos de carreira docente, escrevo uma tese no Programa de Pós-Graduação, doutorado em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados⁷.

⁷ Sob a orientação do prof. Dr. Acir Dias da Silva, ingressei em 2019, na Universidade do Oeste do Paraná (Unioeste), *Campus Cascavel* - PR.

Sobre o uso dos termos experiência e vivência tomo por base a discussão que Benjamin faz sobre o jogo dinâmico entre vivência e experiência. A experiência (Erfahrung) é importante para um narrador, “se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações” (GAGNEBIN, 1999, p. 57) e se atualiza para ficar na memória do ouvinte. Isso se dá em um processo e quanto mais sucesso do consciente, mais vivência — e menos experiência.

Repetindo o já escrito na Introdução, este é um lugar de escrita que expressa o vivido, as emoções. Faço o resgate na memória e no tempo cronológico de fatos e acontecimentos nas minhas duas carreiras docentes. Carreiras que se confundem com a minha juventude e maturidade, com a musicoterapia e a docência, com a Música e as Letras, ou seja, de certa forma com o meu viver.

Havíamos mudado da pacata Imbituva (PR), dos anos 60 e 70, para Ponta Grossa (PR), dos anos 80; afinal, “as meninas precisavam de estudo!”. Dentre as meninas, me insiro. Passei minha infância e início da adolescência em um casarão-mundo. Sim, minha casa, meu mundo, minha família, meus amigos, meu caminho, minha vida. De papai, de saudosa e doce memória, recebemos o gosto pela leitura, o apego aos livros, ao conhecimento, dentre tantas coisas maravilhosas. Na sua biblioteca-escritório tinha de tudo, até chocolate Diamante Negro. Mas em especial tinha Baudelaire, que na época era um nome que papai pronunciava e a sonoridade me tocava a alma, talvez já sem calma.

Alma, em um casarão-mundo, local onde jogávamos as melhores partidas de amarelinha, em meio a campeonatos de pula-corda, lanches da tarde e, na calma d’alma de minha mãe, o zelo e o cuidado. Tempos memoráveis de uma infância dos desfiles de Sete de Setembro, da alegria das festividades cristãs: Natal, Páscoa, missas dominicais, do Grupo Escolar e, depois, do Ginásio. Mas as meninas precisavam estudar, preocupava-se a minha mãe e concordava papai.

Cheguei para frequentar a 7ª série do antigo ginásio no Instituto de Educação Professor César Prieto Martinez, em Ponta Grossa. Concluindo, ingressei no Ensino Técnico, atual Ensino Médio, no Colégio Estadual Regente Feijó. Quando estava prestes a ingressar no terceiro e último ano do Ensino Técnico em Administração Hospitalar, determinei-me a passar no vestibular, e isso significava estudar e estudar, uma vez que a minha opção principal era o curso de Fonoaudiologia na UCPR, atual PUCPR, e de Direito na UFPR e na UEPG. Apesar da voz do meu saudoso pai,

sempre a me dizer: “Aninha, você deve fazer Medicina”... Poucas vezes contraírei o senhor meu pai, mas não foi a minha opção no vestibular. Inscrita, prestei todas as provas e obtive êxito, mesmo com o descrédito de muitos — afinal, sempre havia estudado em escolas públicas e com formação básica em cidade interiorana. O que muitos esqueceram é de que eu havia feito um compromisso comigo mesma e contava com a certeza de que uma “Força Maior”, uma Energia Divina, não me deixaria por nenhum segundo.

Início de 1988, reabri a minha matrícula na UFPR, e somei a tudo o que vinha realizando as minhas atividades de aluna no curso de Direito. Não se tratava de concluir ou terminar simplesmente, pois se trata de um curso instigante e apaixonante.

Final de 1989, formatura marcada, concluída Especialização em Linguística na Universidade Tuiuti e em Didática do Ensino Superior na PUCPR, e um convite para assumir vaga em um dos mais renomados escritórios de advocacia de Curitiba, me vi novamente frente ao que se chama maturidade, ou seja, uma tomada de decisão que nortearia a minha vida. Fui inscrita no curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Ciências Penais, na UFPR, em 1990, e lá fui satisfazendo muitas inquietações, perguntas, vontade de conhecer, saber. Apesar de ter ouvido de meus professores na área do Direito que eu deveria refletir melhor antes de abandonar uma promissora carreira jurídica para ser professora, não hesitei um segundo em tomar uma decisão: fiquei, fico e ficarei professora enquanto tiver algo para acrescentar aos meus alunos e enquanto o compromisso com a Educação Superior me instigar. Mas, de nada me assustou a minha decisão, uma vez que tenho a convicção de que minha carreira jurídica está latente para uma fase posterior.

1.1.2 Da fonoaudiologia à musicoterapia

Estávamos em 1982. Com o apoio de meus pais, me instalei em Curitiba para cursar Direito na UFPR, no período matutino e noturno, e Fonoaudiologia na atual PUCPR, no período vespertino. Nada fácil, anos de muita dedicação e de muitas pessoas com quem me sintonizava e que cuidavam de mim e me ajudavam a vencer tantas aulas, tantos trabalhos, inumeráveis provas e testes. Em 1986, concluí a graduação em Fonoaudiologia, com a certeza de que o meu objetivo era retornar para a PUCPR, como docente do curso. Em fevereiro do mesmo ano (1986), obtive informação de que o Estado necessitava de professor para o curso de Musicoterapia

na Faculdade de Educação Musical (FEMP)⁸ — chamada, a partir de 1991, de Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e, em 2013, já na qualidade de Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *Campus Curitiba II*. Não hesitei em me habilitar, apesar de ter recém-concluído a graduação em Fonoaudiologia. A ideia de ser professora já me encantava e desafiava. Fui aceita e iniciei oficialmente como professora do Estado na FEMP, obtendo a primeira anotação em carteira de trabalho, no Bacharelado em Musicoterapia, para ministrar aulas de Fonoaudiologia I e II. Isso me concedeu a honra de ser a professora em exercício da graduação em Musicoterapia a ter acompanhado todas as turmas de musicoterapeutas que concluíram a formação nessa Instituição de Ensino.

Vale lembrar que a linguagem, mesmo sem que eu percebesse, estava permeando os meus interesses. Tanto na fonoaudiologia quanto na musicoterapia, a linguagem indubitavelmente faz parte dos processos de subjetividade e comunicação. Em artigo intitulado “Fonoaudiologia e Musicoterapia na clínica de linguagem: uma prática clínica”, Eliane Faleiro de Freitas e Lisa Valéria Vieira Tôrres afirmam que, apesar de haver semelhanças entre as áreas, a utilização da música como terapia [...] a música como terapia é situação exclusiva da Musicoterapia” (FREITAS; TÔRRES, 2015, p. 346). Afirmam, ainda, que há um paralelismo entre a fonoaudiologia e a musicoterapia.

Fonoaudiologia e Musicoterapia têm seus respectivos suportes teóricos que são elaborados a partir da experimentação com respaldo científico e que permite consolidarem enquanto prática terapêutica. Cada uma, com suas particularidades, promove o desenvolvimento do indivíduo que se submete ao tratamento e garante não somente alcançar objetivos peculiares de cada vivência, mas, também, outras [r]evoluções que transcendem o conhecimento clínico (FREITAS; TÔRRES, 2015, p. 355).

Havia trancado a minha matrícula no curso de Direito para cumprir os estágios da graduação em Fonoaudiologia, em 1985. Dessa forma, em fevereiro de 1986, retornei para o quarto ano do curso de Direito, acumulando as tarefas de docente e discente. Em junho desse mesmo ano, fiquei sabendo que haveria concurso para duas vagas no Departamento de Fonoaudiologia da PUCPR. Um desafio, um sonho, uma

⁸ Disponível em: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/menu-de-apoio/campus-de-curitiba-ii-fap/a-instituicao-apresentacao/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

oportunidade, talvez um conjunto de fatores movidos pelo desejo de me tornar professora daquele curso.

Em junho de 1986 comecei a me preparar para a seleção de professores no curso de Fonoaudiologia da PUCPR. Tinha pouco tempo: as provas estavam próximas e a minha chance estava única e exclusivamente em bons resultados nas provas teóricas e didáticas, uma vez que na prova de títulos nada me seria acrescentado. Destaco que os estudos na área de Fonoaudiologia me levaram ao curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Linguística, na Universidade Tuiuti, onde um mundo novo se apresentava.

Conquistei uma das vagas e me tornei professora no Departamento de Fonoaudiologia da PUCPR em 1º de julho de 1986. Naquela época, contava com os meus 21 anos de experiência de vida, e os enfrentamentos de ser professora em duas instituições de ensino, além de frequentar mais uma pós-graduação.

As minhas vivências como docente na Fonoaudiologia iniciou em julho de 1986 e findou em dezembro de 2007, com o curso sendo desativado na PUCPR. Lá atuei de maneira ininterrupta na supervisão de estágios, seja na área da fonoaudiologia terapêutica, fonoaudiologia escolar, hospitalar, na audiologia clínica, na prótese auditiva, além de aulas teóricas nas várias disciplinas do curso. Terminei minha carreira no curso de Fonoaudiologia da PUCPR como diretora do curso, continuando na instituição até 2015, como coordenadora e depois como diretora da Editora Universitária Champagnat.

Já a minha atuação no curso de Bacharelado em Musicoterapia teve início em 2 de abril de 1986, já indicado, com muitas perguntas sobre o trabalho, muitas descobertas, maneiras possíveis de alinhar literatura, música, cinema e ciência, ou seja, arte e ciência no desafio de acrescentar algo novo numa área de conhecimento e profissional ainda em desenvolvimento, o que me levou, dez anos depois, a fazer o Mestrado na área de Educação na PUCPR.

Na docência desse Curso, atenta ao que era e ao que precisava ser feito, o ar gelado às 7h30 na esquina das ruas Paula Gomes com Almirante Barroso dava sinais do outono curitibano. Não sei bem se era o clima ou a minha sensação interior que me faziam tremer as mãos e pensar: isto não é muita pretensão para alguém recém-saída de uma graduação? Tomada dessa sensação, ingressei na sala de aula dos alunos matriculados no quarto e derradeiro ano de formação do Bacharelado em Musicoterapia e conduzi minha aula. Fiz exatamente o que aprendi com um ex-

professor⁹. Ele valorizava tudo o que sabíamos, e o que não sabíamos construía o saber; jamais constrangeu ou ridicularizou qualquer um de nós, mesmos sacrificando o seu mais precioso ouvido e conhecimento. Enfim, coloquei em ação tudo o que eu julgava ter sido produtivo em meus professores: organização de conteúdos, metodologia clara e transparente, cientificidade e diálogo, além do amor que gera o compromisso pelo que ensina e aprende. Convicta de que havia escolhido tornar-me professora e de que isso seria motivo de alegrias e conquista, prossegui por anos ministrando a disciplina de Fonoaudiologia I e II.

1.2 A MUSICOTERAPIA

Mas, o que é a musicoterapia? Provavelmente, muitos nunca ouviram falar dessa formação em nível de graduação ou pós-graduação, no Brasil ou fora dele, ou mesmo de sua ampla atuação com indivíduos de todas as idades, tidos como normais ou com algum transtorno ou deficiência. Vamos ao que dizem os estudiosos da área:

A musicoterapia é um campo da ciência que estuda o ser humano, suas manifestações sonoras e os fenômenos que decorrerem da interação entre as pessoas e a música, o som e seus elementos: timbre, altura, intensidade e duração. A sistematização da teoria e da prática musicoterapêutica teve início nos meados do século passado e vem se solidificando por meio de um crescente número de estudos e pesquisas na atualidade. No âmbito das investigações científicas, os estudos dedicam-se a compreender as funções, usos e significados que as pessoas atribuem aos sons, músicas, ritmos, silêncios e outros parâmetros sonoro-musicais que permeiam suas vidas (RUUD, 1998; GASTON, 1968 apud CUNHA; VOLPI, 2008, p. 86).

O espectro em que se desenvolve a musicoterapia revela a complexa relação com o som-ser e o humano-som, tratando da comunicação entre eles. Chagas e Rosa (2008) afirmam que a musicoterapia é o encontro entre saberes ligados à arte e à ciência, um campo novo, sistematizado após a Segunda Guerra Mundial. Os autores referem-se ao campo da música como contribuinte do domínio da musicoterapia, por meio da vasta gama de domínios ali desenvolvidos, como musicologia, estética, morfologia, educação musical, música popular. De modo complementar, a pesquisa

⁹ Refiro-me ao prof. Norberto Pavelec, da Aliança Francesa, a quem devo muito do que sou como professora.

científica contribui a partir de seus distintos enfoques terapêuticos, desenvolvidos nos campos da medicina, psicologia, neurologia, dentre outros.

Tratado como um acontecimento, a musicoterapia pode ser vista como evento musical ou não. Entendido como evento musical, é importante descrever o ocorrido; isso poderia deixar clara a diferença entre a musicoterapia e outras áreas. Citando Oldfield (2006), Rodrigues (2021, p. 155) afirma que o musicoterapeuta “não tem a música como finalidade, mas a análise do que ocorre através dela é fundamental para a compreensão das dinâmicas no *setting* terapêutico”.

Para o pesquisador Gregório Queiroz (2021, p. 281), “os conceitos de música e de musicalidade são fundamentais à musicoterapia”. No amplo campo da música há muito a se analisar, entretanto, apenas para contextualização vale ressaltar alguns referenciais, como, por exemplo, que a música é criação humana e decorre das necessidades e dos interesses de seu uso em cada época. Para Victor Zuckerkandl (1973), a música é fenômeno da natureza, pois o homem descobriu sistemas tonais no reino audível, descobriu forças ativas nas notas e sistemas de notas, o que significa que não são invenções e sim descobertas. Ela tem origem e se desenvolve na racionalidade humana.

Ao estudar a natureza primeira da música voltamos o olhar para a matéria-prima física que lhe dá corpo: os sons e as leis que regem sua formação. A música é feita de sons, antes de tudo o mais; sons que existem como fenômeno no mundo exterior (ZUCKERKANDL, 1973, p. 12). Esses sons são organizados em padrões sonoros, afirmam alguns pesquisadores, entre eles, Révész (2001, p. 219) e Stravinsky. Música são “sons humanamente organizados”, diz Blacking (2000, p. 3). Música são sons e estes são um fenômeno físico (QUEIROZ, 2021, p. 282).

Os sons existem fora do homem, mas são humanamente organizados.

Sobre sons, Wisnik (1989) na obra *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, obra essa que ele apresenta como um livro para músicos e não músicos, escreve que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração é transmitida para a atmosfera “sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (WISNIK, 1989, p. 17). Conforme o autor, o som é produto de uma sequência muito rápida de impulsões e repousos e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidos de sua reiteração, fazendo que não haja som sem pausa. Ou seja, “o som é presença e

ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (WISNIK, 1989, p. 17). A metáfora corporal pode ser usada para mostrar a onda sonora como pulsação, sendo que a relação humana com o universo sonoro e a música passam por certos padrões de pulsação (somáticos e psíquicos), por exemplo, na respiração, no pulsar sanguíneo.

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram (WISNIK, 1989, p. 20).

Essa forma de ver o som, segundo Wisnik, permitiu que muitas culturas pensassem de modo diverso, mas também como modelo de uma essência universal que seria regido pelo movimento permanente. Assim, o som, sendo presença e ausência, está cheio de silêncio. “Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue” (WISNIK, 1989, p. 18).

O som tem duração, tem altura, e lembra Wisnik que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo.

A música teria, no limiar decisivo entre duração e altura, ali onde ‘a pulsação deixa de ser percebida como um elemento rítmico para aparecer como cor sonora de uma escala melódica’, aquela frequência vibratória que é, digamos assim, a nossa medida no turbilhão das vibrações cósmicas (WISNIK, 1989, p. 22-23).

Resultado do diálogo dos sons na complexidade da onda sonora, afirma Wisnik (1989, p. 26), “as músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos”. No diálogo com o ruído, com a instabilidade, a dissonância, a afinação criada pelas culturas faz a música. Ainda conforme Wisnik (1989), o som nas diferentes culturas é objeto diferenciado entre os objetos concretos do imaginário humano, pois, por mais nítido que seja, é invisível e impalpável.

Talvez essa invisibilidade tenha alguma relação com o que Zuckerkandl¹⁰ escreve quanto à música e aos estágios do seu desenvolvimento. Para esse autor, tanto a música como a fala se desenvolveram em dois estágios. Primeiramente, o que ele chamou de estágio mágico, no qual o mundo é experimentado como uno, com

¹⁰ Viktor Zuckerkandl (1896–1965) musicólogo judeu-austriaco.

existência eterna, desprovida do ego, ou seja, num momento em que homem e natureza eram uma coisa só, sem oposição. Nesse estágio, o homem podia ver a natureza, mas desde o seu interior. O segundo é o estágio mítico, o qual suplanta o primeiro, marca a consciência do espírito individual, existindo num tempo opondo homem e mundo. Para o autor, música e fala significam dois estágios de desenvolvimento.

O conteúdo da música é mágico, sua forma é mítica. A música assume o comando e põe em ordem o velho dentro do novo; não imagina o passado, não olha para trás, não é uma reconstrução, mas, antes e mais que tudo, uma construção: o passado se torna símbolo e desta forma continua a ser uma força viva no presente e naquilo que está por vir (ZUCKERKANDL, [19--?], p. 54).

Wisnik considera, nos processos humanos, que os sistemas musicais estão em três campos: o modal, o tonal e o serial. Isso significa que ele não descreve uma trajetória cronológica. É o que ele propõe como um certo mapeamento histórico-cultural, que passa pela música modal, pela música tonal e pela pós-tonal (serialismo e minimalismo), tendo como pano de fundo as músicas populares e as músicas de massa. A modal se situa nas sociedades pré-capitalistas e tradições orientais, tais como a chinesa, a japonesa, a indiana, a árabe, dentre outras, bem como nos ocidentais, como a grega antiga, o canto gregoriano e todas que de algum modo viviam na música a experiência do sagrado. No campo modal estariam as sociedades primárias nas quais a música e a musicalidade são pulsantes, especialmente para os rituais. Para o autor, a música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais, conflitos marcados pela “intensidade da economia sacrificial de base, onde o ruído está sempre no limite de invadir o som” (WISNIK, 1989, p. 34-35). Destaco a afirmação de que a música, na história do mundo, aparece como presença do ser, com sede na voz ligada na relação, por exemplo, mito/rito. “A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão de tempo, retornando sobre si mesmo” (WISNIK, 1989, p. 40). Já a música tonal (século XV ao fim do século XIX), aquela reconhecida como clássica, é a que evita o ruído. Wisnik escreve que a música sinfônica ou camarista evita a percussão, a marcação rítmica, mas é fortemente desenvolvida na melodia. O serialismo é um outro modo de organização das alturas que superou o sistema tonal. Ocorre a dessacralização do som, as ondas podem ser

ligadas ou desligadas, a vibração e o espaço sonoro passam a ser campo privilegiado de composição contemporânea (WISNIK, 1989, p. 57). Ela contempla a ambição de deixar de lado os centros tonais.

Voltando aos aspectos conjunturais da musicoterapia, Gaston (1968) apresenta os três momentos do desenvolvimento da musicoterapia: 1) o poder da música; 2) a relação terapêutica; 3) a busca pelo equilíbrio entre o poder da música e a relação terapêutica. A partir dessas etapas, foram sendo realizadas pesquisas, uma vez que a construção da musicoterapia se dá a partir de uma inter-relação entre teoria, pesquisa e prática clínica (Cf. PIAZZETTA; CRAVEIRO DE SÁ, 2006). O ambiente de buscas por respostas sobre o objeto da musicoterapia como área da ciência tem marcado as discussões e reflexões sobre as relações entre a musicoterapia e a ciência, em diferentes ambientes acadêmicos, no Brasil e no mundo, com reflexos no incremento das publicações na área.

Renato Sampaio (2021, p. 3-4), no prefácio da obra organizada por Gattino (2021), escreve, conforme Aigen (2014), que a musicoterapia se desenvolveu em três estágios. O primeiro (1940 a 1960) tem sua configuração baseada em muitos princípios importados da psicologia, resultando em uma relação fraca entre teoria e prática. Destaca nesse estágio o surgimento do princípio do ISO, com Ira Altshuler (fim dos anos 1940). No segundo estágio (1960–1980) desenvolve-se a prática clínica resultante de estudos de diversos modelos de tratamento, estreitando as relações entre teoria e prática.

Ainda, temos nesse período teorias próprias da Musicoterapia sendo desenvolvidas para dar suporte e direcionar modelos clínicos, como podemos observar nos cinco Modelos Clínicos Internacionais de Musicoterapia chancelados pela Federação Mundial de Musicoterapia em 1999 (o Modelo Benenzon, o Modelo Comportamental, o Modelo Bonny de Imagens Guiadas e Música, a Musicoterapia Criativa de Nordoff e Robbins e a Musicoterapia Analítica de Mary Priestley) (SAMPAIO, 2021, p. 4).

O autor aponta um terceiro estágio (com início nos anos 1980 até os dias atuais), período marcado pelo desenvolvimento de modelos teóricos especificamente musicoterapêuticos. Aigen considera que, “[...] com exceção de Thaut (2008), todos os modos de pensar sobre Musicoterapia que emergiram neste estágio seguiram (um) a ética de desenvolver a teoria que explica a prática mais do que uma teoria que a dita [...]” (SAMPAIO, 2021, p. 4). Trata-se de uma abordagem pragmática voltada

muito mais para o atendimento e menos para sistemas conceituais abstratos, questões sociais ou “posições epistemológicas estreitamente definidas em relação à pesquisa e aos cuidados de saúde” (SAMPAIO, 2021, p. 4), mostrando uma forte raiz em valores “da musicoterapia como uma profissão de cuidado”. Tal estágio é visto por Aigen como uma indicação “da epistemologia, da filosofia da ciência e de um sistema de valores fortemente influenciados pelas humanidades” (SAMPAIO, 2021, p. 4), os quais têm sido a base dos trabalhos teóricos em musicoterapia atualmente.

Nos primórdios da musicoterapia, identificados como primeiro estágio, remonta-se à intenção interdisciplinar e casual. Logo após a Segunda Guerra Mundial, músicos profissionais foram contratados para distrair os egressos que sofriam problemas tanto de ordem física quanto emocional. Segundo Chagas e Rosa (2008), o resultado foi percebido pelos profissionais de saúde, que logo avaliaram a mudança no quadro clínico, e também identificaram a necessidade de aliar a formação de terapeuta à do músico, potencializando-se, então, o desenvolvimento de um campo de atuação iniciante e frutífero aos músicos. A seguir, apresentarei um histórico dos primeiros indícios de surgimento e institucionalização desse campo do conhecimento.

No Brasil, o marco do surgimento da musicoterapia foi o trabalho de professores da Educação Especial. No Rio de Janeiro, na década de 1950, Liddy Mignone criou o Conservatório Brasileiro de Música, a fim de preparar educadores musicais para atuar com crianças especiais (Cf. CHAGAS; ROSA, 2008).

Na década de 1970, o primeiro curso de Especialização em Musicoterapia para educadores musicais graduados foi oferecido pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Em 1972, foi aberto o primeiro curso de graduação no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro (Cf. CHAGAS; ROSA, 2008). A essas alturas, já se contava com alguns estudos em diferentes partes do mundo.

Na vertente acadêmica, a musicoterapia teve seu primeiro currículo planejado em 1944, na *Michigan State University*. Em 1945, o *National Music Council* formou um comitê que elaborou o primeiro curso na formação de musicoterapeutas. Em 1946, o primeiro curso foi ministrado na *Kansas University*, Texas, Estados Unidos. Em 1950, foi formada a *National Association for Music Therapy* (NAMT). Na Grã-Bretanha, em 1958, formou-se a *Society for Music Therapy and Remedial Music*, em seguida denominada *British Society for Music Therapy* (BSMT). Em 1968, a *Guildhall School of Music and Drama*, em Londres, ofereceu o curso de Musicoterapia (Cf. CHAGAS; ROSA, 2008). Também em 1968, profissionais que participaram das Jornadas Latino-

Americanas de Musicoterapia, realizadas em Buenos Aires, fundaram no Brasil a Associação Brasileira de Musicoterapia (atual Associação de Musicoterapia do Estado do Rio de Janeiro), dentre outras.

Nos anos de 1970, já no que Aigen identificou como o segundo estágio, descreveu-se um caso clínico de uma psiquiatra e musicoterapeuta chamada Jacqueline Verdeu-Pailles, que realizou uma intervenção por meio da música (Cf. CHAGAS; ROSA, 2008). Na mesma década, Mary Priestley cria o Modelo Psicanalítico de Musicoterapia no tratamento psiquiátrico, alternando momentos musicais com momentos de reflexões verbais (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002).

Em 1985, terceiro estágio de desenvolvimento da musicoterapia enquanto área de conhecimento, foi fundada em Gênova, na Itália, a Federação Mundial de Musicoterapia (WFMT)¹¹, com importante atuação em diferentes países, pois é uma organização internacional. Os membros da federação são organizações de musicoterapia, programas de treinamento, musicoterapeutas certificados, estudantes e pessoas associados à musicoterapia. Atualmente é presidida pela Dra. Anita Swanson (2020–2023).

Conforme essa Federação Mundial de Musicoterapia (*World Federation of Music Therapy*), a definição de musicoterapia é a seguinte:

A Musicoterapia é a utilização da música e/ou seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia) por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, num processo para facilitar e promover a comunicação, relação, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas.

A Musicoterapia objetiva desenvolver potenciais e/ou restabelecer funções do indivíduo para que ele/ela possa alcançar uma melhor integração intra e/ou interpessoal e, conseqüentemente, uma melhor qualidade de vida, pela prevenção, reabilitação ou tratamento (DEFINIÇÃO DE MUSICOTERAPIA, 1996, p. 4)¹².

Parcialmente em conformidade com essa definição, como já citado na Introdução deste trabalho, em 2018, a União Brasileira das Associações de

¹¹ A Federação Mundial de Musicoterapia tem como objetivo o desenvolvimento e a promoção da Musicoterapia em todo o mundo como arte e ciência. Atua na no desenvolvimento de programas educacionais, práticas clínicas e pesquisa.

¹² Em que pese haver uma definição da WFMT de 2011, no Brasil foi a de 1996 a que teve maior aceitação.

Musicoterapia (UBAM) apresentou uma Definição da Brasileira de Musicoterapia em três eixos: Disciplina, Prática e Profissão, tentando abarcar a pluralidade da musicoterapia brasileira.

No Brasil, há uma tradição histórica de textos mais focados numa perspectiva centrada no “agir” e no “sentir”. Para Gattino, as publicações em geral compilam textos de diferentes autores dentro de uma mesma obra, focam “principalmente nas ações e sentimentos atrelados a essa prática. Um exemplo de publicação nesta área é o livro ‘Vozes da Musicoterapia Brasileira’, organizado por Barcellos (2007)” (GATTINO, 2021, p. 10).

Lilian Coelho, no início dos anos 2000, fala sobre um nomadismo da musicoterapia transitando entre a arte e a ciência: “ora nomeando a criação, o musicoterapeuta é um nômade que transita entre esses dois mundos” (COELHO, 2001, p. 31). Essa mesma pesquisadora anunciou em publicação recente o surgimento, no Brasil, de uma nova possibilidade de trabalho, com a edição do documento *Diretrizes Nacionais de Atendimento Musicoterapêutico Mediado por Tecnologia de Informação e Comunicação (TICs)* (UBAM, 23 de março de 2020) (COELHO, 2021, p. 34).

José Davison da Silva Junior, em sua obra *Interfaces entre Musicoterapia e bioética*, trata dos modelos da musicoterapia, os quais foram oficializados pela comunidade internacional da musicoterapia, em Washington. Cita Schapira (2002 apud SILVA Jr., 2015, p. 49):

- Modelo Nordoff Robins, ou de Musicoterapia Criativa e Improvisacional;
- Modelo GIM (Guided Imagery and Music) ou de Imagens Guiadas e Música;
- Modelo de Musicoterapia Analítica;
- Modelo Benezon;
- Modelo de Musicoterapia Behaviorista.

No Estado do Paraná, a formação nessa área é em nível de graduação no Ensino Superior público. O Bacharelado em Musicoterapia da Unespar é um curso de quatro anos, ofertado no *Campus Curitiba II*, e atende à

[...] Resolução do MEC, Lei nº 9394/96 – Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para ensino de graduação, e da Resolução nº 2/2004 pelo CNE/MEC, e dos Pareceres CES/CNE nº 067/2003, 195/2003 que aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais em Música.

O curso de Musicoterapia atende também ao parecer nº 329/2004 CNE, que discorre sobre a carga horária mínima dos cursos de Bacharelado¹³.

Como o objetivo da disciplina Fonoaudiologia, no curso de Musicoterapia, consistia em situar os estudantes no objeto daquela, portanto, era imprescindível abordar conceitos de linguagem, fala e voz, nos seus aspectos tidos como de normalidade e como sintomas de patologias, e isso ocorreu, entre 1986 até 2013, para aprofundamentos e muitas leituras.

A partir de 2013¹⁴, os ingressantes daquele curso tiveram em sua matriz curricular a disciplina de Distúrbios de Comunicação, e a partir de 2018¹⁵, a disciplina de Linguagem, Fala e Voz. Entre 2013 e 2018 ministrei aulas de Psicoacústica, Neurologia, Acústica Física e Acústica Fisiológica, em caráter de substituição de colegas-professores.

Todavia, faz-se necessário esclarecer de onde partiram a proximidade, os encontros ou mesmo os desencontros entre ciência e arte na experiência como professora do Bacharelado em Musicoterapia. A resposta é: partiu desde um sempre, pois a musicoterapia é um híbrido (assim a tratei em artigo publicado na Revista Brasileira de Musicoterapia — UBAM¹⁶, em 2017) entre ciência e arte: “A área de Musicoterapia tem como característica fundamental permear simultaneamente à ciência e a arte, revelando um campo de atuação cujo espaço de desenvolvimento pode ser evidenciado a partir de uma concepção contemporânea de interdomínio” (BARROS, 2017, p. 79).

¹³ Informações sobre a oferta estão disponíveis no site da Instituição. Disponível em: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/graduacao/bacharelado-em-musicoterapia>. Acesso em: 29 jan. 2020.

¹⁴ O documento completo pode ser acessado no site da Unespar. Disponível em: http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/Matriz_Curricular_Musicoterapia_2014.pdf. Acesso em: 5 jul. 2020.

¹⁵ O documento completo pode ser acessado no site da Unespar. Disponível em: http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/Matriz_Curricular_Musicoterapia_2018.pdf. Acesso em: 5 jul. 2020.

¹⁶ A *Revista Brasileira de Musicoterapia* é uma publicação vinculada à União Brasileira das Associações de Musicoterapia (UBAM), que nasceu no ano de 1995 com a função de representar os musicoterapeutas do Brasil e as Associações Estaduais de Musicoterapia. Tornou-se pessoa jurídica em 2015, tendo sua denominação alterada para *Revista Brazilian Journal of Music Therapy* (BRJMT).

1.2.1 Encontro com o Dr. Sacks

Comporta na arte — por excelência — a música parte de sua razão de existir; mas também não prescinde de outras manifestações, como a literatura, a dança, o cinema. Já percebendo isso, em 1991 adquiri uma obra do Dr. Sacks¹⁷ cujo título era *Vendo vozes: uma jornada pelo mundo dos surdos* (1990)¹⁸. O texto relata inúmeros casos de surdos e aborda questões de indivíduos privados de um sentido, a audição, mas que não prescindem da necessidade da comunicação, portanto, de um sistema de língua que organize e estruture a linguagem. Daí o interesse do autor pela língua de sinais e por tudo o que ela representa em termos da possibilidade da inclusão de surdos na comunidade de ouvintes ou mesmo entre seus pares desprovidos de audição normal. Isso fica claro quando ele escreve sobre ter aprendido com as pessoas surdas:

Fiquei pasmo com o que aprendi sobre a história das pessoas surdas e os extraordinários desafios (linguísticos) que elas enfrentam, e pasmo também ao tomar conhecimento de uma língua completamente visual, a língua de sinais, diferente em modo de minha própria língua, a falada. É fácil aceitar como natural a língua, a nossa própria língua — talvez seja preciso encontrarmos outra língua, ou, melhor dizendo, um outro modo de linguagem, para nos surpreender, nos maravilhar novamente [A edição 2010 foi utilizada, uma vez que a grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009] (SACKS, 2010a, p. 9).

O Dr. Oliver Sacks era médico, autor de *best-sellers* e professor de neurologia. Apesar de não ser surdo, admirava a língua de sinais e todas as possibilidades que ela conferia, de dignidade e reconhecimento de surdos excluídos linguisticamente e culturalmente. Como fonoaudióloga de formação e comprometida em transmitir teorias sobre aquisição e desenvolvimento de linguagem aos futuros musicoterapeutas, encontrei nos estudos de Dr. Sacks um poderoso aliado, quando ele defende que o funcionamento do cérebro é favorecido pela aquisição da linguagem, em suas diversas formas, tornando a natureza humana distinta da dos animais. Vale dizer que naquele momento eu entendia que é a aquisição de uma

¹⁷ Oliver Sacks (1933–2015) nasceu em Londres, onde estudou no Queen's College, e logo, indo para os EUA, continuou os estudos na área médica. Atuou como professor na Universidade de Columbia.

¹⁸ Mais tarde, em outra editora, a Companhia das Letras, revista a tradução, passa a ter o título traduzido como *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*.

língua que possibilita a elaboração dos pensamentos. Isso nos torna essencialmente humanos. Na forma de ensaios, permitia uma leitura fluida e não menos densa de assuntos tão complexos como linguagem, língua, comunicação, inserção social, educação, dentre tantos outros.

Ao longo dos meus anos como docente na Unespar, *Campus Curitiba II*, antiga Faculdade de Artes do Paraná, fui somando leituras das obras do Dr. Sacks, escritor de 16 títulos publicados no Brasil pela editora Companhia das Letras¹⁹, mas que tem, dentre esses, obras póstumas atribuídas à fundação por ele criada. O ano da publicação é da edição brasileira, da editora mencionada. Reedições não foram consideradas. As obras são as seguintes: *Um antropólogo em Marte* (1995); *Enxaqueca* (1996); *Tempo de despertar* (1997); *A ilha dos daltônicos* (1997); *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* (1997); *Vendo vozes* (1998); *Tio Tungstênio* (2002); *Com uma perna só* (2003); *Alucinações musicais* (2007); *O olhar da mente* (2010); *Diário de Oaxaca* (2012); *A mente assombrada* (2013); *Sempre em movimento* (2015b); *Gratidão* (2015); *O rio da consciência* (2017) e *Tudo em seu lugar* (2020)²⁰.

Ler os ensaios do estudioso neurologista Oliver W. Sacks é adentrar nas histórias de vida de seus pacientes por meio de narrativas, relatos de caso científicos transformados em obras literárias.

No trabalho de formação de profissionais da musicoterapia, onde eu me situo, há um importante interesse nos relatos clínicos analisados por Sacks. Isso se deve à necessidade de ampliar as discussões com estudantes do curso de graduação, pois a maneira como o Dr. Sacks escreve é distinta e atrai o leitor, assim como os filmes, em particular a adaptação de uma de suas obras. Isso aconteceu na leitura de um dos capítulos do livro *Um antropólogo em Marte* (SACKS, 1995). O contato com o segundo ensaio do livro, “O último hippie” (no original, “The last hippie”), levou ao conhecimento do filme *The music never stopped*, lançado no Brasil com o título *A música nunca parou* (2011).

O filme é conhecidamente o único disponível no Brasil que trata desse profissional e o apresenta para a comunidade. Daí a importância atribuída ao mesmo

¹⁹ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00429>. Acesso em: 14 jul. 2020.

²⁰ A lista completa das obras está na seção de “Referências”.

no seu estudo e melhor compreensão de uma “adaptação” às avessas, ou seja, da obra fílmica para a literatura.

Tendo iniciado a minha pesquisa, optei por enviar correspondência eletrônica para os responsáveis pela Fundação Oliver Sacks²¹, em março de 2020. A página da Fundação não especificava a quem a mensagem deveria ser direcionada. O intuito era obter dados sobre prováveis materiais não publicados do Dr. Sacks que trouxessem mais informações sobre o ensaio “The last Hippie” e o roteiro do filme *A música nunca parou*. A resposta veio assinada por Kate Edgar²², em 19 de maio do mesmo ano, e escrita em português brasileiro. Nela, a produtora executiva da Fundação Oliver Sacks alega que não estão disponíveis os materiais do autor para pesquisas acadêmicas, pois os mesmos estão sendo compilados e publicados pela própria fundação. Informou também que o Dr. Sacks não participou do roteiro da obra ficcional *A música nunca parou*. Ao que parece, o Dr. Sacks não tinha a intenção de retratar a figura do musicoterapeuta, mas sim de apresentar as dificuldades de um sujeito frente ao acometimento da doença.

Kate Edgar sugere que a minha pesquisa seja embasada na obra com título americano de *Musicophilia: tales of music and the brain*, na versão traduzida para o português brasileiro pela Companhia da Letras, *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro* (SACKS, 2007a), como sendo a obra que trata da figura do musicoterapeuta, das relações cérebro e música. Nessa obra, o Dr. Sacks escreve que a ideia de musicoterapia formal só surgiu após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, dada a urgência para tratar dos numerosos soldados feridos reunidos em hospitais. Descobriu-se que dores e angústias e até respostas fisiológicas podiam melhorar com a música.

Médicos e enfermeiras, em muitos hospitais para veteranos, começaram a convidar músicos para tocar para seus pacientes, e aqueles artistas sentiam-se satisfeitos por levar música às medonhas enfermarias de feridos. Mas logo ficou claro que entusiasmo e generosidade não bastavam — também era preciso um treinamento profissional (SACKS, 2007a, p. 243).

²¹ Fundação Oliver Sacks. Disponível em: <https://www.oliversacks.com/>. Acesso em: 5 jul. 2020.

²² Kate Edgar foi nomeada diretora executiva da Oliver Sacks Foundation após a morte do Dr. Sacks, em agosto de 2015. Edgar começou a trabalhar para o Dr. Sacks em 1983. Por mais de três décadas, ela colaborou com ele como editora, pesquisadora, assistente e amiga. Além de trabalhar nos livros do Dr. Sacks, é consultora em programas de televisão e filmes baseados em seu trabalho. Disponível em: <http://theanimatedmindofoliversacks.com/theteam>. Acesso em: 19 maio 2020.

Seguindo esse indicativo, foi um importante passo estudar como o Dr. Sacks abordou mais especificamente tanto a música quanto a musicoterapia.

Mas ainda muito inquieta, no início da pesquisa, para entender como se deram as relações do Dr. Sacks com a musicoterapia, busquei nomes dentre pessoas do meu conhecimento que, eventualmente, tivessem alguma relação com Concetta M. Tomaino²³, profissional que o acompanhou por longos anos. De pronto, a musicoterapeuta Mariângela Sposito, ex-aluna, disse ter o contato com a eminente profissional, colocando-se à disposição para intermediar o meu contato. Além de Mariângela, também a musicoterapeuta Camila Siqueira Gouvêa Acosta Gonçalves não mediu esforços para que o contato fosse realizado. Dessa forma, em 24 de abril de 2020, a musicoterapeuta Mariângela Sposito enviou mensagem via *e-mail* com as perguntas por mim formuladas, e no mesmo dia obtive a devolução de uma resposta a todos os meus questionamentos, inclusive com a autorização da publicação de seu teor. De maneira muito polida e gentil, Concetta agradeceu o interesse pelo filme e pela história que lhe é subjacente. O filme buscou elementos no estudo de caso do Dr. Sacks, *“The last hippie”*. O roteirista teve liberdade, explorando com alguns dos aspectos do paciente. Algumas das ações do pai no filme, na verdade, foram coisas que o Dr. Sacks fez — como ele no concerto do Grateful Dead. Foram enviados cinco questionamentos: 1) “A senhora pode falar sobre o neurologista Dr. Sacks? Poderia nos contar algo sobre a sua relação com ele e como foi trabalhar com ele?”; 2) “O filme mostra como o Dr. Sacks era, tanto como o homem e o profissional que você conheceu?”; 3) “Como você se percebeu no filme? O que sentiu com relação a ele? Você se reconheceu através da atriz em seu papel?”; 4) “O filme revela a atmosfera real do hospital onde vocês costumavam trabalhar juntos? O filme mostra a realidade de como foi para você trabalhar com o Dr. Sacks?”; 5) “Você poderia nos contar um pouco mais sobre o filme?”, além de uma pergunta final: “Você acrescentaria algo não mencionado em relação à personagem da musicoterapeuta que atua fazendo seu papel?”.

Desde 1980, Concetta atuava na mesma equipe que o Dr. Sacks, no Hospital Beth Abraham (uma clínica especializada em enfermagem e reabilitação), e com ele manteve vínculos profissionais e de amizade até a morte do neurologista. Relata que

²³ Concetta M. Tomaino é conhecida internacionalmente como pesquisadora nas aplicações clínicas da música e reabilitação neurológica, é musicoterapeuta, diretora executiva e cofundadora do Instituto de Música e Função Neurológica nos EUA.

Dr. Sacks era um excelente profissional, comprometido e preocupado com seus pacientes. Buscava entender cada vez mais como a música agia no cérebro de seus pacientes e como entendê-los melhor a partir das reações que esboçavam diante da música. Disse Concetta: “*Dr. Sacks me ensinou sobre neurologia e eu o ajudei a entender a música como terapia e tratamento, e não apenas como um fenômeno inato*”. O filme não retrata o Dr. Sacks tal como ele atuava no hospital. Por exemplo, há uma cena em que o pai do paciente Gabriel leva-o ao *show* do Grateful Dead, quando, na realidade, foi o próprio Dr. Sacks que o levou. Concetta escreve que, inclusive, no dia seguinte ele a chamou e tocou uma fita do *show*, e o paciente não se recordava de que lá havia estado, apenas de já ter ouvido algumas daquelas músicas. A pergunta e a resposta de número 3 serão apresentadas aqui em seu inteiro teor, por elucidar como se construiu o papel da musicoterapeuta do roteiro, nas palavras da própria Concetta:

Como você se percebeu no filme? O que você sentiu com relação a ele? Você se reconheceu através da atriz em seu papel?

Concetta: Fui consultada para o filme e passei um tempo com Julia Ormond e Lou Pucci antes de as filmagens ocorrerem, e também fui às gravações algumas vezes. Eu li a fala de Júlia para o seu treinador dialético e ela imitou meu modo de falar, mas sugeriram que não fosse usado meu sotaque nova-iorquino. A musicoterapeuta do filme é uma mistura de mim — trabalhei diretamente com o paciente e usei a música para ajudar com a memória dele. O verdadeiro paciente também era corticalmente cego, mas não sabia disso porque não tinha memória de ser cego — já que a perda da visão aconteceu devido à cirurgia para a remoção do tumor que ele tinha. Ele também tinha uma síndrome do lobo frontal que o deixava limitado ao iniciar interações com outras pessoas. Ele precisava de contato externo para fazê-lo continuar. Isso seria um personagem muito complicado para o filme. Quando cheguei ao set de filmagens, fiquei surpresa por Julia ter mudado o cabelo para combinar com o meu. A técnica que ela usou no filme — tocando e criando uma frase musical para ajudar na memória da informação — é algo que eu demonstrei para ela.

O filme não demonstrou o real papel colaborativo desenvolvido na equipe do Dr. Sacks. As anotações e observações que eram feitas pela musicoterapeuta Concetta

eram consideradas no diagnóstico e tratamento por Dr. Sacks. Além disso, no filme, a protagonista Julia Ormond interpreta uma pesquisadora externa, e Concetta sempre integrou a equipe de tratamento do Hospital Beth Abraham.

Percebi, na entrevista com a musicoterapeuta Concetta Tomaino, que a relação de confiança, amizade e profissionalismo sempre foi a tônica entre o Dr. Sacks e ela.

1.2.2 Encontro com o Gumbrecht e Bourriaud

Ainda na linha de tomar contato com aqueles com quem eu faria a interlocução durante a pesquisa, procurei os professores Gumbrecht e Bourriaud.

No início do mês de setembro de 2020, fiz contato com o professor Gumbrecht, via correio eletrônico, em seu endereço da Universidade de *Stanford*, onde é professor emérito em Literatura. Todos os contatos foram enviados e respondidos entre os dias 2 e 9 de setembro, em língua inglesa, apesar de o professor ter domínio da língua portuguesa. As respostas do professor demandam análise, entretanto, transcrevemos aqui para registrar a possibilidade da interlocução com esse autor que dá base para a pesquisa.

1) Percebe-se em sua obra o interesse pelas materialidades da comunicação, e nessa, a produção de presença. A produção de presença acontece em uma história da cultura, em diferentes contextos culturais, na sua imaterialidade e com intensidade. Como o senhor entende a música na produção da presença? Prof. Gumbrecht: *É possível dizer que há um interesse nas materialidades da comunicação na sua pesquisa, principalmente a produção da presença. A produção da presença ocupa um lugar na produção da presença em diferentes contextos culturais e na sua imaterialidade com intensidade. Eu acredito que os humanos não conseguem ter uma relação dupla com cada objeto intencional, o objeto na sua consciência. A gente tenta interpretar esses objetos e relacionamos o nosso corpo a eles, que significa a dimensão da presença. A relação entre essas duas dimensões é historicamente, culturalmente e individualmente diferente, mas eu acredito que para a música, como um objeto intencional, a presença prevalece sempre sobre a interpretação.*

2) Quando o senhor fala de experiência vivida (*erleben*), refere-se à sensação de intensidade que passa pela percepção física, seguida de certa interpretação do mundo. Tal experiência se diferencia da experiência estética em que o que atrai é algo que não está disponível no nosso mundo cotidiano, pois ela se refere a momentos de intensidade, e a certa distância dos mundos cotidianos. A música pode ser um desses “objetos” da experiência estética? Ela é um pensamento de risco? Ela nos leva a pensar o que não pode ser pensado em nossos mundos cotidianos?

Prof. Gumbrecht: *Claro que a música pode se tornar tipicamente um objeto de experiência estética, além de que qualquer comentário futuro depende de como você define a experiência estética. Para mim, é muito distante do pensamento ou de outros processos intelectuais.*

3) Por que desejaríamos tanto a presença? Isso estaria ligado à ideia de que, ao ouvir uma música, sendo ela uma realidade física, com materialidade, ouvimos com todo o corpo, com a nossa pele, e não escutamos somente com os ouvidos.

Prof. Gumbrecht: *A gente escuta com o corpo inteiro. Porque a gente não consegue evitar fazer isso. Não é porque a gente decide fazê-lo. E por que a gente quer a presença? Novamente, porque nós somos feitos, programados, para agir dessa forma. A gente não consegue fazer diferente. Nós podemos historicamente dizer que, no entanto, desde a Modernidade ocidental, nas culturas ocidentais há uma progressão, as culturas ocidentais aos poucos foram eliminando os componentes da presença. Isto, então, faz com que nós, desde há muito tempo, desejemos a presença. Isso explica o status da música, o estado da música como um objeto de desejo e prestígio na modernidade.*

Dando continuidade à busca por estabelecer comunicação com os teóricos de referência da pesquisa, logo no início fiz várias tentativas de agendar uma conversa com o professor Bourriaud. Somente em 15 de junho de 2021 obtive resposta dele, por meio da plataforma *Instagram*, para estabelecer contato. Assim sendo, me apresentei e fiz uma breve introdução sobre a minha pesquisa. Em agosto, enviei três questões relativas ao tema. Transcrevo a seguir nossa troca de mensagens.

Cher Monsieur Bourriaud,

Je m'appelle Ana Maria de Barros. Je suis professeure au Cours de Musicothérapie et je développe actuellement une recherche au niveau doctorat, dans les études comparatives, dans la littérature. J'ai comme références conceptuelles les Esthétique relationnelle (Bourriaud) et production de présence (Gumbrecht). Ce moment, en particulier, m'a fait me demander si vous avez des études spécifiques sur la musique et si vous avez des publications sur ce sujet. J'aimerais donc avoir des informations sur vos études dans ce domaine.

*Mes sincères remerciements,
Ana Maria²⁴*

Prof. Bourriaud: « *Bonjour, je m'intéresse beaucoup à la musique, mais je ne me souviens pas d'avoir écrit sur elle.* »²⁵

Bonjour, M. Bourriaud. Est que vous pouvez répondre à trois questions concernant mes études doctorales ?

1. Peut-on dire que la musique, en particulier la musique des groupes de rock and roll des années 1960, était une possibilité des formes de vie, pour les jeunes à l'époque ?

2. Comment évaluez-vous, du point de vue du radieux, la musique des années 60 et 70, par rapport à la musique d'aujourd'hui ?

3. En quoi les « échanges culturels » peuvent-ils être observés en musique ?²⁶

Apesar das várias tentativas de contato e desse último, reenviado, não obtive resposta.

Finalizo o capítulo ainda inspirada por Pessoa: “Cada momento mudei. Continuamente me estranho”; pelo Prof. Gumbrecht, quando afirma: “Isto, então, faz com que nós, desde há muito tempo, desejemos a presença”; e por Sacks, sobre a música: “pode penetrar direto no coração; não precisa de mediação”.

²⁴ “Caro M. Bourriaud,

Meu nome é Ana Maria de Barros. Sou professora no curso de Musicoterapia e desenvolvo atualmente uma pesquisa a nível de doutorado, em Estudos Comparados na área da Literatura. Tenho como referência conceitual a Estética Relacional (Bourriaud) e a Produção de Presença (Gumbrecht). Nesse momento, em particular, eu pergunto se o senhor tem estudos específicos sobre música e se tem alguma publicação sobre esse assunto. Gostaria muito de ter informações em seus estudos nesse assunto.

Meus sinceros agradecimentos,
Ana Maria”.

²⁵ “Bom dia, eu tenho muito interesse pela música, mas não me lembro de ter escrito sobre ela”.

²⁶ “Bom dia, M. Bourriaud. O senhor poderia responder a três questões relacionadas com o meu doutorado?

1. Podemos dizer que a música, em particular, a música dos grupos de *rock and roll* dos anos 1960, foi uma possibilidade de formas de vida para os jovens da época?

2. Como o senhor avalia, na perspectiva do radicante, a música dos anos 60 e 70, na relação com a música na atualidade?

3. As ‘trocas culturais’, a errância, podem ser observadas na música de que modo?”.

Assim, as vivências, as memórias do estranhamento constante, dos achados na formação, dos estranhamentos e mudanças profissionais.

*Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: «Fui eu?»
(PESSOA, 1993)*

Fui eu! Fui eu? Lendo o meu ser, não prevendo, o que esquece, relendo as minhas “composições musicais”, os meus ensaios de experiências, digo, conforme Sacks: elas me penetraram diretamente no coração! E por isso este primeiro capítulo mostra o que trago de vivências para adentrar na pesquisa.

2 UMA EXPERIÊNCIA — DO ENSAIO “O ÚLTIMO HIPPIE” À OBRA FÍLMICA A MÚSICA NUNCA PAROU

A filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir em si
(DELEUZE, 1992, p. 156).

Penso sinceramente que se todos os homens não pudessem viver uma quantidade de outras vidas além da sua, eles não poderiam viver a sua
(VALÉRY, 1991, p. 205).

Valéry, em *Poesia e pensamento abstrato*, escreve que em sua vida buscava distinguir, nos chamados problemas do espírito, aqueles que ele mesmo teria inventado, os que exprimem uma necessidade real sentida por meio do pensamento, e outros, os quais chama de alheios. Tentava perceber o que se passa quando substitui formulas verbais por valores e significados não verbais independentes da linguagem adotada. Nessa situação ele escreve que encontra, na própria vida que se espanta, as respostas, na verdade da vida. Nessa vida encontra

[...] impulsos e imagens ingênuas, produtos brutos de minhas necessidades e de minhas experiências pessoais. É a minha própria vida que se espanta, é ela que deve me fornecer, se puder, minhas respostas, pois é somente nas reações de nossa vida que pode residir toda a força e como que a necessidade de nossa verdade. O pensamento que emana dessa vida nunca se serve com ela mesma de certas palavras que lhe pareçam boas apenas para o uso externo; nem de outras, nas quais não veja o conteúdo e que só pode enganá-lo sobre sua força e valor reais (VALÉRY, 1991, p. 204).

Para ele, esses estados de espanto, em que o pensamento deles emanado nunca se serve dessa vida, e com ela mesma, de certas palavras, são estados poéticos, já que “finalmente acabaram em poemas” (Valéry, 1991, p. 204). Estes são os produzidos sem causa aparente, conforme sua natureza.

Há uma singularidade nesses estados poéticos, os quais inicialmente têm uma perturbação e são sempre acidentais. Escreve ele: “a Poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética” (Valéry, 1991, p. 205). A singularidade está

em produzirem emoções que estariam nesse universo poético, valorado, ressoantes (musicalizados) de relações indefiníveis, tocando a nossa sensibilidade. Para além dessa singularidade dos estados poéticos, Valéry aponta para um outro incidente que causava uma excursão diferente do poético. Observava, quando havia uma aproximação brusca de ideias, “como o toque de uma trombeta de caça no interior de uma floresta faz com que se preste atenção e orienta virtualmente todos os nossos músculos, que se sentem coordenados em direção a algum ponto do espaço e da profundidade das folhagens” (1991, p. 204). Nessa situação, em lugar do poema, ele descreve como uma sensação intelectual súbita se apodera, surgindo proposições, fórmulas que poderiam servir de instrumentos a pesquisas posteriores. O que ele apresenta é um paradoxo entre o lógico e o que vai além do lógico, entre o poeta e o que vai além desse. Nesse sentido é que se retoma a frase contida no início dessa parte do trabalho: “Penso sinceramente que se todos os homens não pudessem viver uma quantidade de outras vidas além da sua, eles não poderiam viver a sua” (VALÉRY, 1991, p. 205). Pensar, refletir, poetizar se relacionam e se problematizam.

Para Valéry, a forma *ensaio* é a que mais se adequa a essa experiência paradoxal. Ele mesmo, em sua escrita, vai convidando para a reflexão. Mostra, apresenta, argumenta, poetiza, conduzindo seus leitores, ensinando sem dizer que está. Alerta que, quando em estado de poesia, reconhece-se um poeta, ou cada um reconhece o seu próprio estado quando transforma o leitor em “inspirado” (Cf VALÉRY, 1991, p. 206). Temos diversos “tempos de reação”, ou seja, nas palavras dele, “é interessante supor que exista uma modificação recíproca possível entre um regime de ação, que é puramente muscular, e uma produção variada de imagens, de julgamentos e de raciocínios” (p. 207).

2.1 O ENSAIO: TRADUÇÃO E PASSAGENS

Constantemente em movimento na escrita dessa pesquisa, cheguei a *Sempre em movimento: uma vida* (SACKS, 2015b), última obra de Oliver Sacks. Ele abre o livro com uma epígrafe de Kierkegaard (1813–1855): “deve-se viver a vida olhando para a frente, mas só se pode entendê-la olhando para trás”. Talvez essa citação seja um importante toque dado por Sacks para sublinhar o tipo de relação que envolve a realidade e o sujeito, tema esse bem estudado pelo filósofo dinamarquês. O passado como uma realidade efetiva a ser validada, integrada pelo agente de realização da

realidade como possibilidade em um movimento de liberdade e do poder de autocriação. Tal movimento não reconhece como válida a realidade histórica, mas pretende a construção da própria identidade de si, um centro para a vida, a subjetividade como verdade, cujo elemento primeiro é a interioridade. Entretanto, pela impotência da linguagem e do pensamento, há um caráter não apreensível nesse mundo subjetivo, gerando a possibilidade ou não desse para o mundo objetivo.

Linguagem e pensamento se integram no ato de escrever. “Comecei a escrever diários a partir dos catorze anos, na última vez que contei, eram quase mil. Existem em todos os tamanhos e formatos, desde caderninhos de bolso que andam comigo até volumes enormes” (SACKS, 2015b, p. 327-328). Nesses ele pensava por escrito o que fazia parte essencial da sua vida mental. Além de entender como uma conversa consigo mesmo, ele escrevia as suas notas clínicas. Definiu-se como um contador de histórias, como um narrador: “[...] as minhas anotações eram extensas e detalhadas, e há quem diga que algumas podem ser lidas como romances” (SACKS, 2015b, p. 329).

Ao distinguir esses dois mundos e destacar a construção da subjetividade, Sacks traz um aspecto que pode ter sido determinante em sua visão do sujeito. A identidade de si como criação tem um caráter de *Poiésis*, do tornar-se um si mesmo transformando-se eticamente. Tal transformação é reconhecida por Sacks, que aposta na importância dos pacientes, não na doença, aposta que há um processo em andamento e se interessa em entender o que este paciente sente, o problema de ser paciente e de se voltar para o mundo “exterior”. O processo de que ele tratou poderia ser visto a partir dos três estágios descritos por Kierkegaard, ou seja, o estágio estético, o ético, simplesmente escolhas do subjetivo, do poetar mais imediato, e o tornar-se a si mesmo, onde está o religioso, sendo esse último o mais autêntico.

Em junho de 1973, *Tempo de despertar* foi lançado, e nesse ensaio Sacks foi além do clínico, conforme a indicação de um resenhista de “Enxaqueca”. O próprio Sacks comenta ter ficado comovido quando Wytan escreveu: “Você precisará ir além do clínico... seja metafórico, seja místico, seja o que for preciso” (SACKS, 2015b, p. 169). O que o Dr. Sacks estava desbravando era a relação complexa entre as ciências duras e as ciências humanas, como se faz até os dias atuais.

Essa possibilidade é experimentada por ele quando se trata da música de modo particular. A música pode melhorar a qualidade de vida de muitos pacientes, como Sacks relata nas longas anedotas sobre seus primeiros anos de trabalho, em que teve

que tratar casos graves de pacientes pós-cerebrais (antes da descoberta da L-dopamina, também usada para Parkinson), que ele descreve como verdadeiros “sobreviventes”. Graças à intervenção da musicoterapeuta do Hospital Beth Abraham, Kitty Stiles, Sacks pôde estudar de perto os efeitos da música em pessoas impossibilitadas de viver uma vida normal e comunicação normal, “acordar” e encontrar esperança em uma melodia gravada na memória auditiva infantil ou mesmo semelhante.

Sonhos musicais, traumas nos lobos temporais, música e loucura, música como expressão de identidade: esses são os temas centrais do ensaio de Sacks, que nada mais é do que um diário de memórias e pesquisas ainda em andamento, que fala de arte, da vida, da música, músicos, mas, sobretudo, de pessoas, com frescor, paixão e grande curiosidade.

Nos ensaios do neurologista Oliver Sacks, percebe-se o caráter de processo, linhas melódicas estranhas uma à outra, mas que, a partir da análise detalhada das histórias de seus pacientes, cruzam-se, interferem umas nas outras, a ponto de interessar neurocientistas, médicos, psicólogos, profissionais das várias áreas da saúde, mas também da música, da poesia e outras.

Lembre-se do melhor estilo do conhecido neurologista e escritor Oliver Sacks, criador de um novo gênero literário que combina história médica com narrativa, cujo livro “O homem que confundiu sua esposa com um chapéu” foi um “best-seller” nos Estados Unidos. Outra de suas obras foi a origem do filme indicado ao Oscar da Academia: “Despertares”. Quem viu este lindo filme onde dor e esperança, ciência e humanismo andam de mãos dadas, vai se lembrar de como o próprio Sacks consegue encontrar uma luz no mundo escuro dos pacientes pós-encefalicos, um dos quais foi brilhantemente representado pelo astro Al Pacino (ROCA, 1994).

Sobre esse modo de escrita, e talvez um modo que vai além da escrita, substituindo fórmulas verbais, tal como Valéry apontava, por valores e significados, ou ainda como em Gumbrecht, para além dos significados, o *Stimmung*, que será tratado em parte específica, o tema ensaio. Isso para entender como é possível a tradução, ou a atualização, a passagem de um ensaio para um filme, por exemplo, e discutir como o ensaio traduz e atualiza possíveis tensões entre o intelectual e o literário, entre a ciência e a poesia, o ético e o estético, o verbal e o não verbal, o ritmo e o rigor etc.

2.1.1 Ensaio

Para compreender melhor esse modo de escrever que é o ensaio, de trabalhar com diferentes áreas do conhecimento, que faz esmaecer limites permitindo encontros, traduções ou passagens entre diferentes obras literárias, obras fílmicas, obras pictóricas, dentre outras, antes de tratar desse modo de traduzir, ou mesmo de dar passagem, ou seja, de uma certa poética da tradução como transformação, transmutações, metamorfose (LAGES, 2002, p. 92), é necessário fazer uma breve revisão das diferentes abordagens sobre o ensaio como gênero textual, que se apresenta como possibilidade em outras formas de trabalho, seja na filosofia, na arte, no cinema, na ciência.

O ensaio foi estudado por vários literatos e filósofos. Andréia Guerini (2000, p. 19) escreve:

A falta de teorização sobre o assunto explica-se em parte ao vasto campo que esse gênero abarca, podendo ser comparado com o romance, que é um gênero, segundo August Wilhelm Schlegel, que tem por objetivo abranger tudo e, assim, pode fazer uso de quase todos os gêneros, pois pode se relacionar e ter traços em comum com outros gêneros, tais como o drama, o tratado, a prosa didática, a biografia, a historiografia, o relato de viagens, as memórias, a confissão, o diário, etc.

Ensaio, no sentido mais geral, quer dizer “tentativa”, uma expressão do modo de se experimentar, de pensar e agir, e também o modo de conferir um contorno a um objeto. Tentativa de preparar substratos, ideias, sentires, formas de expressão que um dia poderão se tornar uma criação, uma obra. Escrever um ensaio, nesse sentido, é apreender um objeto de modo experimental, dando forma, apontando o que pode se ver naquele objeto, nas condições possíveis pela escrita. Para Bense (2014), o ensaio tem o direito formal de se valer de todos os meios de comunicação, sendo resultante “de uma combinação dos contornos e dos contrastes desses objetos”. Nesse sentido, é uma forma literária experimental, comparando com um trabalho na física experimental; contudo, isso não deve ser confundido com uma tese ou tratado.

A etimologia da palavra *ensaio* tem raízes na palavra francesa *Essai*, a qual remonta ao termo *exagium*, do latim, e os seus próximos *exagiare* e *examen*, derivados, por sua vez, do verbo *exigo*, que quer dizer *exagium*, ou balança, ou melhor, a agulha de precisão da balança (exata), mas também exame, movimento

para fora. O ensaio teria esse sentido, de uma paisagem precisa exigente, mas que ao mesmo tempo tem um movimento para fora.

É um gênero complexo, pois a experimentação exige uma vivacidade, seja para o texto ou mesmo, por exemplo, para o cinema ensaístico. Andréia Guerini (2000, p. 19), em seu artigo “A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência”, destaca essa complexidade: “Dentro da grande complexidade que apresentam os gêneros de maneira geral, pode-se dizer que o ensaio é um gênero dos mais complexos, vivo e versátil, adaptando-se a novas formas de expressão, sem deixar de conservar características próprias.

Ensaíar, experimentar, testar algo remete a uma atitude diante do mundo, diante das situações que se apresentam, num movimento oscilante do traduzir — da imagem para o texto, do poético para o teórico, de uma língua para outra.

Jayme Paviani (2009), tratando do ensaio como gênero textual, afirma que ele tende, em suas diferentes características, com diferentes intensidades, a ser uma nova possibilidade textual, inclusive tende a invadir outros gêneros, pois “[...] permite ao leitor transitar do filosófico para o artístico, do filosófico para o científico ou, ao contrário, sem diminuir o rigor da exposição” (PAVIANI, 2009, p. 3). Esse autor diferencia o ensaio dos variados outros tipos e gêneros de texto e afirma que o próprio nome *ensaio* nasce como um gênero textual aberto a novas possibilidades, ou seja, corresponde a um conceito que busca ser objetivado. Justifica as diferenças por algumas características tais como a condição de provisoriedade, relativa à ideia de estudo, algo em processo e que não pretende ser acabado. Entretanto, é formalmente desenvolvido, sendo muito próximo do estilo literário, pois tem mais flexibilidade, ainda que siga determinados padrões. Isso lhe permite transitar, enquanto texto, entre a filosofia, a ciência e a crítica.

Segundo o professor Paviani, o ensaio é um gênero textual que surgiu no século XVI, com Michel de Montaigne e Francis Bacon, e tem características próprias. As características do ensaio são várias, mas merecem ser destacadas as seguintes: “um *estudo*, uma investigação, uma reflexão, etc.”, que tem o “caráter de provisoriedade, de algo que não possui a pretensão de acabamento”; “um estudo “formalmente desenvolvido, dentro de padrões mais ou menos formais”. Ainda que se aproxime do literário, é um texto “formalmente apresentado a partir de determinados padrões”; como texto, “pode ser de natureza literária, científica e filosófica”, pois pode transitar em diferentes áreas; faz uma “exposição do assunto ser lógica, mesmo

adotando o estilo livre, [...] expõe a matéria com racionalidade, mesmo quando utiliza a linguagem poética”; tem “o *rigor* de argumentação, de demonstração”; “sem ser subjetivo, o ensaio não abole o espaço da subjetividade como pretende fazer o tratado ou o artigo científico”; pressupõe-se que haja maior liberdade de expressão, para poder “defender uma posição sem o apoio empírico, documentos ou outros recursos metodológicos”. Finalmente, o ensaio requer “que o autor tenha informação cultural e maturidade intelectual”. Nesse sentido, “é um gênero difícil de elaborar, pois a liberdade de estilo, de ritmo, de expressão exige sutileza e equilíbrio”.

Tendo um estilo livre, ainda que utilize da linguagem poética, faz com rigor a exposição do pretendido, com argumentação e demonstração, não se confundindo o rigor com exatidão. Uma outra característica importante é a possibilidade do espaço da subjetividade, o espaço para estilo de interpretação de julgamento pessoal, de um posicionamento sem as referências de recursos metodologicamente aceitos, exigindo assim que o autor tenha o seu ritmo. Nas palavras de Andréia Guerini (2000), o gênero literário ensaio é complexo, maleável, vivo e versátil e adapta-se a novas formas de expressão.

A pesquisadora Lourdes Kaminski Alves (2016), logo no início de um dos seus textos, afirma que o ensaio tem grande relevância como força de argumentação:

O ensaio, esse gênero híbrido e variável tem uma grande relevância para a configuração da consciência crítica em nosso país. Se o entendermos como uma força de argumentação que, em última análise, visa questionar, derrubar, neutralizar determinadas representações que circulam na sociedade, a questão da forma se torna ambivalente (ALVES, 2016, p. 40).

Tal possibilidade leva em conta que há um discurso ensaístico por suas características de estilo, que pode fazer circular ideias críticas acerca de fenômenos ou objetos apreciados (Cf. ALVES, 2016, p. 40). Ela pondera que, atualmente, os textos ensaísticos têm sido alvo de reflexões sobre sua proficuidade e perenidade. Sua análise passa pela discussão sobre a ausência de mulheres na atividade da crítica literária ensaística no Brasil e na América Latina, e o papel exercido por Lúcia Miguel Pereira como escritora e formadora de um pensamento crítico, fazendo do ensaio o caminho para articular obra, vida social e práticas culturais contemporâneas.

Desde o início do século XX, alguns filósofos, críticos e escritores se interessaram particularmente por esse modo de escrever. São destaque Walter

Benjamin²⁷, Adorno²⁸ e Lúkacs, pois se interessaram pelo “corpo” de ensaio. Eles fazem parte de uma corrente filosófica específica que defende a autonomia da obra de arte, e para isso, é preciso entender a possível unidade da subjetividade e objetividade, relação cara para o gênero ensaio.

Perry Anderson (1976), em seu livro *Considerações sobre o marxismo ocidental*, aponta os seguintes teóricos como expoentes do marxismo ocidental: Lukács (1885–1971), Gramsci (1891–1937), Benjamin (1892–1940), Horkheimer (1895–1973), Marcuse (1898–1979), Adorno (1903–1969), Sartre (1905–1980), Goldmann (1913–1970) e Althusser (1918–1990). Grande parte desses estudiosos desenvolveu observações sobre as particularidades do ensaio, mostrando como ensaio e filosofia se relacionam. Contudo, a visão de ensaio está pautada nas suas referências sobre arte.

No tocante à arte, tema comum à maioria deles, a obra de arte é parte de um sistema de pensamento autônomo que estabelece critérios. Tal autonomia depende da compreensão da unidade subjetividade e objetividade, o que implicará outra visão sobre, por exemplo, a questão do gosto pessoal. Para Lukács, há limites da atividade artística diante da lógica da vida, portanto, a arte tem base nas necessidades da vida cotidiana. O mundo configurado na obra de arte é a vivência do homem, da sua essência e concretude dos entes individuais. A temática da arte é comum a Lukács e Goldmann, como já apontado, pois partem da questão do sujeito da criação cultural. Goldmann vai buscar em Lukács a questão das classes sociais e sua consciência. A vida cotidiana é o ponto de partida e de chegada dessa consciência; a questão de classe é posterior. Contudo, para Goldmann, as classes sociais e a consciência de classe são privilegiadas para fazer a análise das manifestações artísticas. De certo modo, ele revê e retoma as análises sobre a relação entre objetividade e subjetividade feitas por Lukács para estudar a criação cultural e literária. As estruturas significativas são o resultado da coerência do agir dos grupos sociais na realidade coletiva, resultando na visão de mundo desses grupos. Nessa perspectiva, as estruturas não

²⁷ Walter Benjamin (1892–1940) integrou a primeira geração da Escola de Frankfurt importante corrente do início do século XX que tomou corpo quando da criação do Instituto de Pesquisas Sociais, em Frankfurt (1923). A Teoria Crítica substância teórica da Escola era a tentativa de oposição à teoria dita “tradicional”, fazendo a identidade e teórica do movimento. Benjamin estudou os princípios do marxismo através dos textos de Lukács. *Origens do drama barroco alemão* é a sua tese de doutorado sobre a literatura barroca alemã.

²⁸ Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) passou a fazer parte do Instituto de Investigação Social em 1938, onde, em 1958, foi diretor. Estudou a música dodecafônica de Schoenberg. Sua tese de doutorado foi sobre *Kierkegaard, construção da estética* (1931).

são fixas; podem sofrer uma desestruturação das estruturas antigas e a estruturação de novas totalidades. Para Goldmann, a relação entre o grupo que cria e a obra se dá da seguinte forma:

[...] o grupo constitui-se um processo de estruturação que elabora na consciência de seus membros as tendências afetivas, intelectuais e práticas, no sentido de uma resposta coerente aos problemas que suas relações com a natureza e suas relações inter-humanas formulam (GOLDMANN, 1967, p. 208).

Celso Frederico resumindo a diferença entre Adorno, Goldmann e Lukács escreve que os três defendem a autonomia da arte.

Para Lukács, a especificidade da arte consiste no *reflexo antropomorfizado* da realidade. Para Adorno, é vital a defesa da *forma* do objeto artístico, o que exclui evidentemente qualquer pretensão de diluir a autonomia da arte. Para Goldmann, o que interessa basicamente é a descoberta da *homologia das estruturas*, a correlação entre a estrutura interna da obra e a estrutura da sociedade (FREDERICO, 2019, grifos do autor).

Para Lukács, há limites da atividade artística diante da lógica da vida, portanto, a arte tem base nas necessidades da vida cotidiana. O mundo configurado na obra de arte é a vivência do homem, da sua essência e concretude dos entes individuais.

Susan Sontag²⁹ dedica um capítulo do ensaio “Contra a interpretação” a Georg Lukács. Em *A crítica literária de Georg Lukács*, ela destaca que o filósofo húngaro teve uma carreira conturbada, pois desde o início a sua interpretação sobre a teoria marxista foi especulativa.

[...] um registro espantoso das dificuldades de um intelectual livre abraçando uma concepção que viria a assumir cada vez mais o caráter de um sistema fechado, vivendo ademais, numa sociedade que ouve com máxima gravidade tudo o que dizem e escrevem os intelectuais (SONTAG, 2020, p. 114).

²⁹ Susan Sontag (1933-2004) professora, escritora norte-americana, estudou literatura, filosofia e teologia, em diferentes renomadas universidades, Berkeley, Harvard e Oxford. Participou de produções de teatro, cinema, fez ensaios e traduções. Conheceu e conviveu com importantes intelectuais e artistas de seu país, com europeus, asiáticos e latin-americanos, tais como Octavio Paz, Júlio Cortázar, entre outros. Escreveu sobre Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Juan Rulfo. Para ela o papel do escritor era ampliar a consciência e as possibilidades de refletir sobre os valores históricos. Lutou pela liberdade de expressão nos Estados Unidos e em outros países comunistas.

Ela faz várias observações mostrando o que ocorreu ao longo da produção de Lukács, uma delas se refere ao critério com que ele julga o presente. Julga o presente, especialmente quando fala realismo, como moral, critério esse extraído do passado. Contudo, Sontag discute a noção de alegoria do primeiro ensaio, cuja base é em Benjamin, considerado por ela aquele que merece o título de grande crítico literário alemão da época, o que Lukács “maduro” não é (Cf. SONTAG, 2020, p. 117).

Parece-nos que um importante delineamento para o ensaio é a versatilidade e, ao mesmo tempo, a autonomia estética. Esse é o ponto definidor para Adorno, referência central quando se trata de ensaio na contemporaneidade. Em sua obra *O ensaio como forma*, destaca essa autonomia estética, a liberdade do espírito, no contexto da discussão sobre arte e ciência. “Enquanto se rebela esteticamente contra o estreito método de não deixar nada fora, o ensaio obedece a um motivo de ordem epistemológica” (ADORNO, 1994). É aberto, ou seja, não pretende uma organização dedutiva, indutiva, metódica do ponto de vista da ciência, mas “desafia suavemente o ideal da percepção clara e distinta e também o da certeza livre de dúvida” (ADORNO, 1994). Não sendo criação, posto que se refere a algo já feito, “pretende algo que abarque o todo e cuja totalidade fosse comparável à da criação” (ADORNO, 1994).

Vale lembrar que é nessa obra que ele aborda a exclusão do ensaio do pensamento ocidental, na filosofia, nas ciências, na literatura. O que estava em questão era a busca da verdade, a objetividade, os saberes, o rigor na produção do conhecimento. Assim, se o ensaio como forma “literária” desqualifica o saber, ela é incompatível.

A pesquisa, enquanto base da ciência, constrói-se a partir de uma pergunta, um problema, portanto, percorre-se um caminho traçado no método para se chegar à resposta, os achados considerados indestrutíveis. Na visão de Adorno, o ensaio corresponde à forma interpretativa (*deutende*) da filosofia, na qual não se abre mão do movimento do pensamento, da espontaneidade subjetiva do autor, que no processo vai desvelando as respostas. Assim, o ensaio é também uma forma crítica por excelência, pois dá importância ao “transitório” e ao “fragmentário”, sendo possível ir aos detalhes (ADORNO, 2003b). “O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola” (ADORNO, 2003a, p. 30).

Há uma necessária descontinuidade, um descompromisso, e ao mesmo tempo um esforço para chegar ao objeto, ponto de afirmação onde, de antemão, há movimento, transitoriedade incessante. Nesse sentido, há um desmascaramento dos pretensos conceitos absolutos, mas também da objetividade e originalidade. Assim, quem escreve ensaio apresenta suas posições em relação ao que vê no seu momento histórico, em relação ao “penso”, “sinto”.

Walter Benjamin (1984) apresenta, no prefácio do seu livro *A origem do drama barroco alemão*, a forma ensaio para a filosofia. Além da filosofia, ele discute também a incompletude da obra de arte. Sua obra tem desdobramentos que partem do seu conceito de origem e de história. Esses conceitos foram analisados por Jeanne-Marie Gagnebin, importante estudiosa das obras de Benjamin. Origem é um conceito que não pode ser tratado como momento primordial, não pode ser identificado, tampouco, com um ponto da obra que encadearia um *continuum*. Ou seja, a origem não é gênese nem desenvolvimento. Esse conceito deve ser visto historicamente, pois remete a uma promessa de totalização.

Na noção de história de Walter Benjamin subjaz uma particular concepção da temporalidade: ao “tempo homogêneo e vazio” da sucessão cronológica dos eventos em seu desenrolar causal extensivo, Benjamin opõe o tempo pontuado por cortes, censuras, interrupções que apontam para um tempo em que os momentos se conectam não por serem meramente sucessivos uns aos outros, mas por se constituírem em estado de mútua composição, diferenciando-se uns dos outros, em sua radical e intensa singularidade (LAGES, 2002, p. 193).

A história é vista, portanto, como não linear, mas em seu descontínuo, o que leva a pensar, segundo Benjamin, em inúmeras histórias simultâneas. Com isso, o ensaio, como forma, situado num certo presente, escolhe também um certo passado, e a qualquer tempo busca várias realidades. Essa visão de história delinea a sua teoria da linguagem em três fatores: as coisas de um lado, de outro, as palavras, e a pessoa que relaciona os dois anteriores. Com isso, ela destaca a função do tradutor na busca da noção de intenção, do sentido das palavras, a oposição entre nome e signo, símbolo e alegoria.

Benjamin contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento do modo de escrita ensaio, trazendo para discussão o conceito de alegoria. Primeiramente em *A origem do drama barroco* e, mais tarde, nos estudos sobre Baudelaire, ele mostra o

valor da alegoria em contraposição ao modelo estético advindo da estética que valorizava o símbolo, a clássica-romântica. Em seus ensaios, Benjamin mostra que a arte moderna autêntica, ou seja, aquela situada na realidade histórica dos homens, deve encontrar lugar na fragmentação alegórica e não na organicidade dos símbolos. A alegoria é a própria expressão das condições históricas.

Os ensaios sobre Baudelaire escritos por Benjamin faziam parte de uma tentativa de reconstrução histórico-filosófica do século XIX.

[...] devia ser uma espécie de arqueologia da época moderna, vista através da descrição privilegiada das “passagens” parisienses, essas galerias repletas de lojas que ligavam entre si alguns *faubourgs* da cidade. O *Passagen-Werk* ficou inacabado como o ficou também o livro de conjunto sobre Baudelaire, *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo* (GAGNEBIN, 1997, p. 139, grifos da autora).

Sobre a modernidade de Baudelaire, Benjamin escreve que a “modernidade caracteriza uma época; caracteriza ao mesmo tempo a energia que está em ação neste período e que o aproxima da antiguidade”³⁰. Para Jeanne-Marie Gagnebin (1997, p. 149), Benjamin vê de outro modo a modernidade de Baudelaire.

Benjamin descobre “em” Baudelaire uma modernidade que não coincide com a modernidade “segundo” Baudelaire, notadamente com as descrições entusiastas do “Pintor da Vida Moderna”. Nas *Flores do Mal* e no *Spleen de Paris* o heroísmo de C. Guys é substituído pela alternativa dilacerante entre conquista do belo e o novo [...] do tempo que tudo derrota e devora.

Assim, a forma “ensaio” permitiria novas configurações para romper com a fronteira da tradição da metafísica e outras, sendo isso possível justamente por seu conceito de história. Para tal conceito, a característica da escrita do ensaio é de uma forma inacabada, pois não se pretende chegar a uma verdade única e acabada sobre determinado objeto de estudo.

Benjamin ilumina polos opostos, possibilitado pela imagem dialética, ao modo de uma dialética móvel que se manifesta nas contradições, tratando, por exemplo, textos profanos como se tratassem de textos sagrados. No ensaio, cada epígrafe, cada citação, a pontuação, a mancha gráfica no papel, todos os aparentes pequenos

³⁰ “La modernité caractérise une époque; elle caractérise en même temps l'énergie qui est à l'oeuvre dans cette époque et qui la rapproche de l'antiquité” (BENJAMIN, 1979, p. 118, tradução nossa).

detalhes, têm poder de tornar o texto mais ou menos denso, mais ou menos claro, mais ou menos expressivo (BENJAMIN, 1985, p. 51). Nisso há uma liberdade que a própria linguagem reivindica.

Tal liberdade tem sido analisada na construção da narrativa fílmica. Os traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica passam pela visão do processo de tradução como reescrita, como ato de (re)leitura e (re)criação de um conhecimento apreendido. Isso tem caráter epistemológico, na medida em que é um interrogar e apreender, mas garantindo a individualidade dos diferentes textos. A experiência intelectual mais aberta, a visão do autor, nesse caso, é preponderante para trazer a reflexão, a subjetividade, envolvendo o espectador, sem exatidão linear, observando-se a transitoriedade, a fragmentação poética, para dar espaço, liberdade.

Em entrevista concedida a Saldívar (2007), a ensaísta Liliana Weinberg³¹ afirma que a forma ensaio, dentre as tradicionais famílias dos gêneros, é a mais jovem, situando em Montaigne a sua certidão de nascimento, quando estabelece a relação crítica de um sujeito com o mundo, de uma poética do pensamento, o que reaparece em Derrida.

Y sin duda, el ensayo es el género que se concibe como una forma de intervención en la realidad mediada por la palabra, por el libro. Es una forma de pensar la realidad desde una biblioteca, desde un mirador privado abierto a lo público. Montaigne otorga a sus ensayos un sesgo en muchos sentidos autobiográfico, marcadamente personal, antirretórico, y hasta cierto punto bastante privado³². (WEINBERG apud SALDÍVAR, 2007, p. 272).

Ela destaca o ensaio como uma autêntica *performance* de pensar, que busca a relação entre o particular e o universal, entre a situação presente e o tempo do pensamento que se expande estabelecendo vínculos, tradições, redesenhando. Muito ao exemplo de Montaigne, o ensaio traz uma pictorialidade descritiva das vivências

³¹ "Liliana Weinberg es ya una referencia obligada para el estudio del ensayo literario hispanoamericano; ensayista que se ha dedicado a la reflexión teórica sobre este género tan polémico, sobre todo en el ámbito académico. Originaria de Argentina y naturalizada mexicana hace 25 años, ganó recientemente el Cuarto Premio Internacional de Ensayo convocado por la Editorial Siglo XXI, con su obra *Pensar el ensayo*" (SALDÍVAR, 2007).

³² "E, sem dúvida, o ensaio é o gênero que se concebe como forma de intervenção na realidade mediada pela palavra, pelo livro. É uma forma de pensar a realidade a partir de uma biblioteca, de um ponto de vista privado aberto ao público. Montaigne dá a seus ensaios um viés, em muitos aspectos, autobiográfico, marcadamente pessoal, antirretórico e, em certa medida, bastante privado." (WEINBERG apud SALDÍVAR, 2007, p. 272, tradução nossa).

de homens comuns, das paisagens de crenças. Tal pictorialidade, para Adorno, seria a capacidade de autorreflexão, e nesse sentido, é uma experiência do reinventar.

O ensaio traduz e atualiza possíveis tensões entre o intelectual e o literário, dentre outros, e por isso o processo que vá além do interpretativo, que faça um contraponto criativo, é fundamental.

En efecto, el proceso interpretativo es fundamental en el ensayo. [...] En el ensayo de Ortiz, el principio constructivo del texto, el contrapunteo, se apoya a su vez en los procesos de contrapunteo y transculturación que el autor “lee” en el afuera del texto (la historia y la literatura), y opera ordenando los innúmeros datos contenidos del ensayo a la vez que otorgándoles una estructura que del mismo modo nos remite a una nueva interpretación del afuera del ensayo mediante un contrapunto creativo y casi musical³³. (WEINBERG *apud* SALDÍVAR, 2007, p. 279).

O foco do ensaio não é um exercício textual limitado, erudito e técnico; ao contrário, propõe uma aventura intelectual e uma hermenêutica das profundidades. Pode evocar aspectos alusivos, conotativos, conceituais, movediços de livre escolha, porém, como afirma Weinberg, “ao mesmo tempo impenetrável às demandas das instituições científicas” (p. 277).

El ensayo nos conduce a la intelectualidad como vivencia sentimental (esto lo dice Lukács), al momento en que damos resolución estética a problemas epistémicos o éticos. Es una puesta en el presente vivo del acto de pensar y de re-presentar el mundo³⁴. (WEINBERG *apud* SALDÍVAR, 2007, p. 282).

No ensaio, o leitor tem a experiência da emoção do autor, como explica Weinberg, fazendo referência a Lukács, que entende também a intelectualidade como experiência sentimental.

³³ “Na verdade, o processo interpretativo é fundamental no ensaio. [...] No ensaio de Ortiz, o princípio construtivo do texto, contraponto, por sua vez, é sustentado pelos processos de contraponto e transculturação que o autor ‘lê’ fora do texto (história e literatura), e opera ordenando os inúmeros dados contidos no ensaio ao mesmo tempo que lhes conferem uma estrutura que, da mesma forma, nos remete a uma nova interpretação do exterior do ensaio através de um contraponto criativo e quase musical” (WEINBERG *apud* SALDÍVAR, 2007, p. 279, tradução nossa).

³⁴ “O ensaio nos remete à intelectualidade como experiência sentimental (é o que diz Lukács), no momento em que damos resolução estética a problemas epistêmicos ou éticos. É colocar no presente vivo o ato de pensar e representar o mundo” (WEINBERG *apud* SALDÍVAR, 2007, p. 282, tradução nossa).

Nesse ponto é importante fazer uma referência a Gumbrecht (2014), autor que nos abre caminho, quando ele argumenta sobre o *Stimmung*³⁵ na relação com a literatura hoje. Na primeira parte do livro publicado originalmente em 2011, chamada “Ler em busca de *Stimmung*: como pensar hoje a realidade da literatura”, ele cita Lukács no que se refere à ideia de ensaio crítico literário³⁶. Lukács propunha que os ensaios se desviassem do objetivo científico de descoberta da verdade. Entretanto, é uma procura da verdade que encontra, ao fim, a própria vida. Para Gumbrecht, Lukács distingue “verdade” e “a vida”, como já citamos quando abordamos a questão da arte em Lukács. Ele “situa os seus objetivos num lugar diferente daquele próprio às questões da ‘interpretação’ — isto é, o da tarefa de desnudar a ‘verdade’ (isto é, o conteúdo proposicional) que se presume estar contida nas obras” (GUMBRECHT, 2014, p. 29). É nesse aspecto da verdade, ou seja, com a reflexão Lukács, que Gumbrecht pensa o ensaio como aquela forma que se concentre nas atmosferas e nos ambientes, abarcando a obra como parte da vida no presente. Os estudos literários, concentrando-se nas atmosferas e nos ambientes, podem reclamar a vitalidade e a proximidade estética, que em parte não existem mais. Escreve ele:

As leituras que se concentram no *Stimmung* — por oposição aos esforços de encontrar as alegorias dos argumentos filosóficos (que, naturalmente, não devem ser rejeitadas sem mais) — insistem na distância. Isso não significa que não se possa querer atingir a “presentificação” das atmosferas e dos climas do passado tendo objetivos filosóficos em mente (GUMBRECHT, 2014, p. 26).

Atmosferas podem ser particulares e ambientes culturais específicos, mas de qualquer modo são disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle daqueles que são afetados. Tais estados estão associados na linguagem do dia a dia, assim como na linguagem literária, na concretude intensa da experiência que a obra possibilita, libertando o potencial que a narrativa contém. Gumbrecht vê no *Stimmung* um potencial dinâmico, na densidade de sensações articuladas em um texto, para romper com a representação. “Em outras palavras: sempre que um texto seja penetrado pelo *Stimmung*, podemos assumir que terá ocorrido uma experiência primária, ao ponto de tornar-se reflexo pré-consciente” (GUMBRECHT, 2014, p. 31).

³⁵ O tema *Stimmung* será tratado em parte específica do capítulo, na qual será abordada a teoria de Gumbrecht.

³⁶ *A alma e as flores* (1910).

Segundo Eduardo Paschoal de Souza (2018, p. 45),

As imagens se ordenam como um conjunto de impressões dos próprios realizadores, ou da enunciação, sobre a narrativa que se constrói em tela. A cadência das imagens é poética, sutil, e dá espaço para que as ideias de quem as conduz fluam de forma liberta, menos preocupada com a ordenação clássica dos assuntos que com a eficiência do efeito de pensamento. Esse tipo de cinema, mais próximo à subjetividade, à eloquência e à liberdade de pensar (MACHADO, 2004), é uma das características do filme-ensaio, um território amplo, mas cujas teorização e delimitação são recentes.

Arlindo Machado³⁷ discute as possibilidades de ensaios não escritos. Para ele, teoricamente é possível pensar ensaio em várias modalidades de linguagem artística, e cita a pintura, a música, a dança. Isso porque a experiência artística é uma forma de conhecimento. Assim, propõe uma reflexão sobre o ensaio cinematográfico, pois considera que o cinema mantém afinidades com o texto literário, tanto na discursividade como na estrutura temporal. É nesse sentido que ele pensa a forma ensaio no cinema.

Pensemos o filme-ensaio hoje. Ele pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens capturadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. [...] pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, [...] (MACHADO, 2003, p. 72).

Apesar disso, o mais importante é a busca do conhecimento, o questionamento conceitual, uma reflexão densa sobre o mundo. Ele cita Jean-Luc Godard como o cineasta que avança nessa direção. No filme *Duas ou três coisas que sei dela* (1967) há uma possibilidade de reflexão, pois, segundo Machado Godard, passa-se do figurativo ao abstrato ou do visível ao invisível, indagando sobre o que acontece nas cidades onde as pessoas estão enclausuradas. Tudo ocorre por meio de uma voz em tom baixo, uma imagem da linguagem interior, ou seja, na visão de Machado, o pensamento.

O filme *A música nunca parou* não apresenta as características de um filme ensaístico; entretanto, é resultado de um trabalho de “tradução”, de uma passagem do ensaio “O último hippie”, escrito por Oliver Sacks, para a forma fílmica. Contudo,

³⁷ Arlindo Machado é professor doutor da ECA, USP e PUC-SP.

se pensarmos esse filme entre o ficcional e a possível reflexão filosófica, especialmente sobre a música, sobre a memória, sobre o vazio, ou os processos invisíveis que ocorrem no processo musicoterapêutico, ele apresenta características passíveis de uma experiência intelectual, quase que uma poética crítico-filosófica.

2.1.2 “O último hippie” — o ensaio

As histórias dos pacientes de Sacks podem ser pensadas como fragmentos, em seus trajetos de vida, mas também tentativa de busca de unidade. Ele conta, no prefácio do *Alucinações musicais: relatos sobre música e o cérebro* (SACKS, 2007a), que as novas descobertas da neurociência eram muito empolgantes, e que com isso facilmente poderia se perder a simples arte da observação, fazer a superficial descrição clínica, deixando de perceber a riqueza do contexto humano. Procurava, sobretudo, ouvir os pacientes, mas também imaginar as suas experiências, entrar nelas. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que o Dr. Sacks dava, nos seus ensaios, passagem, fazia tradução, via uma poética com base na ideia de uma transformação, de tradução criativa, da doença, do paciente, dos avanços da ciência médica.

Os ensaios contam da descontinuidade das histórias dos pacientes, contam sobre os casos interessantes, reflexões sobre o modo que a medicina funciona, e ao mesmo tempo mostram uma lógica científica, a teoria, para o desenvolvimento de suas teorias. Tal modo de escrever gera no leitor um grande interesse, levando ao acompanhamento da história. O relato neurológico “[...] não era apenas uma descrição mais ou menos médica do problema, mas também uma reflexão crítica sobre as bases e limitações da neurologia, com referências à neurologia clássica e às conotações filosóficas de doença. Um trabalho singular, portanto, de um neurologista clínico contemporâneo” (GUARDIOLA; BAÑOS, 2014, p. 280).

Logo em seguida a esse súbito desejo por música de piano, Cicoria começou a ouvir música na cabeça. "A primeira vez, foi num sonho", ele contou. "Eu estava de smoking, no palco, tocando alguma coisa de minha autoria. Acordei sobressaltado, com a música ainda na cabeça. Pulei da cama, comecei a tentar anotar tudo o que conseguia lembrar. Mas eu não sabia escrever o que tinha ouvido." Foi um fiasco. Nunca ele tentara compor ou anotar música. Mas toda vez que se sentava ao piano para tocar Chopin, lá vinha a música do sonho. "Ela chegava e se apoderava de mim. Tinha uma presença imperiosa. Eu não soube como classificar exatamente aquela música peremptória, que se intrometia quase irresistivelmente e se apossava dele". Será que ele

estava tendo alucinações musicais? Não, disse o dr. Cicoria, não eram alucinações. "Inspiração" seria um termo mais apropriado. A música estava lá, bem dentro dele, ou em algum lugar, e bastava que ele a deixasse vir (SACKS, 2007a, p. 19).

Os processos das doenças descritas por Sacks em seus ensaios mostram as relações entre o modo de ser pessoa, com os modos de ser dos pacientes, seus sentimentos, as características de vida. Ele fez insistentemente algo "novo", ou seja, com uma qualidade no modo de olhar os pacientes, muito próximo do que faz o artista que privilegia o antinatural, o anormal. Para isso, desenvolveu um estilo de escrita que vai rompendo com a dicotomia arte-ciência. Adorno, ao tratar sobre ensaio, aponta justamente o caráter diferente desse gênero que não compartilha a regra do jogo da ciência. Analisando os ensaios de Sacks, à luz do que escreve Adorno, esses demonstram um impulso antissistemático e deixam a certeza livre da dúvida.

Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro é um importante ensaio na obra do neurologista. Está dividido em quatro partes. A primeira chama-se "Perseguidos pela música" (SACKS, 2007a), na qual ele relata seis casos clínicos. Desses, destaco o "Música no cérebro: imagens mentais e imaginação", no qual ele escreve sobre as imagens mentais que, em geral, são consideradas visuais, mas que para ele são imagens mentais visuais. Cita Beethoven, um exemplo extraordinário, pois continuou compondo anos depois de ter ficado surdo.

É possível, inclusive, que suas imagens mentais musicais tenham se intensificado com a surdez, pois, com a remoção das entradas de informações auditivas normais, o córtex auditivo pode tornar-se hipersensível, com a intensificação da capacidade de formar imagens mentais musicais (e às vezes até alucinações auditivas) (SACKS, 2007a, p. 43).

A segunda parte, intitulada "A variação da musicalidade", é dividida em oito capítulos, sendo que o primeiro ("Razão e sensibilidade: a variação da musicalidade") trata da questão do ter "bom ouvido", ou seja, de pessoas que têm uma boa percepção, uma percepção acurada de tom e ritmo. Pergunta se ter bom ouvido é suficiente para ser um bom músico. Para discutir, ele cita o romance de Rebecca West (1957) e o conto de Somerset Maugham (1992). As personagens Georg, do segundo, e Cordelia, do primeiro, são, ambos, incuravelmente deficientes em sua musicalidade, de modo opostos. Ele é apaixonado por música, é dedicado, mas falta certa competência neurológica, tem uma deficiência, e ela tem ouvido perfeito, porém é

deficiente na sensibilidade e no gosto musical. Dr. Sacks pergunta se a “musicalidade” requer um potencial neurológico específico? Os casos de Cordelia e George levantam o tema, que aparece em muitos casos descritos no livro. Diz ele:

[...] o que denomina musicalidade abrange uma vasta gama de habilidades e receptividades, das mais elementares percepções de tom e ritmo aos aspectos superiores da inteligência e sensibilidade musical, e todas elas, em princípio, são indissociáveis umas das outras (SACKS, 2007a, p. 109).

E, assim, ele passa a apresentar outros casos clínicos acompanhados por ele e outros da literatura neurológica desde os anos 70. A terceira parte, “Memória, Movimento e Música” é dividida em oito capítulos. No segundo, “Fala e canto: afasia e Musicoterapia”, escreve que, como humanos, recorremos à linguagem para expressar o que pensamos a qualquer momento, mas isso não ocorre com os portadores de afasia. Entretanto, há casos em que o paciente é capaz de cantar.

Ser capaz de cantar palavras pode ser muito tranquilizador para tais pacientes, pois mostra-lhes que suas habilidades de linguagem não estão irremediavelmente perdidas, que as palavras ainda estão “neles”, em algum lugar, embora seja preciso música para fazê-los aflorar (SACKS, 2007a, p. 228-229).

A linguagem e a música nos humanos, diferentemente do que se verifica nos primatas, são avançadas, dependentes de um sistema fonador, articulatório.

Para o neurologista, os pacientes com afasia não fluentes apresentam várias deficiências, como, por exemplo, de vocabulário e gramática, perdem a noção de ritmo da fala.

Ainda na terceira parte, em “Melodia cinética: doença de Parkinson e Musicoterapia”, o Dr. Sacks conta como se aproximou da música e da musicoterapia. Desde pequeno teve contato com a música, mas a conheceu no contexto clínico quando foi trabalhar no Hospital Beth Abraham, onde teve contato com doentes crônicos. Lá conheceu uma musicoterapeuta chamada Kitty Stiles, que trabalhava com os pacientes pós-encefálicos. Elogiou sua dinâmica e habilidade para trabalhar com os pacientes individualmente; era brincalhona na vida e no teclado. O poder da música, em especial, para os doentes de Parkinson, era visível e operava transformações, libertando temporariamente os pacientes da doença. Além da

música, também a dança, com sua capacidade para controlar ou facilitar os movimentos, fazia parte do programa de musicoterapia.

Na quarta parte, chamada de “Emoção, identidade e música”, com sete capítulos, Dr. Sacks afirma ser a música a única arte que é completamente abstrata e profundamente emocional. Ela “pode penetrar direto no coração; não precisa de mediação” (SACKS, 2007a, p. 315). No caso de demência, a resposta à música é preservada; entretanto, o papel da música para esses casos difere daqueles voltados para pacientes com distúrbios de movimento e fala. A musicoterapia para os pacientes com demência atinge as emoções, estimula a memória, o pensamento, para “enriquecer e ampliar a existência, dar liberdade, estabilidade, organização e foco” (SACKS, 2007a, p. 353).

Ao final, o Dr. Sacks faz uma menção à “O último hippie”, de 1955, e a republicação como capítulo do livro *Um antropólogo em Marte*, dizendo que já naquela época ele havia percebido que não há transporte da memória de execução e procedimento para a memória explícita (SACKS, 2007a, p. 359). A música e as emoções despertadas por ela não dependem exclusivamente da memória, pois é parte dos humanos, há sempre uma resposta emocional à música.

Na edição de 2006, em português, de *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*³⁸, apresenta-se nas páginas 51 a 83 “O último hippie”. De modo muito sugestivo, ele inicia com a seguinte epígrafe: “Such a long, long time to be gone... and a short time to be there [Tanto tempo longe... e tão pouco para estar lá], Robert Hunter, ‘Box of rain’”.

O ensaio apresenta a dramática história de Greg F., vítima de um tumor que produz múltiplas lesões no cérebro, desde a cegueira até a perda da capacidade de reter memórias, num particular estado de não se acreditar cego, não se perceber cego. O atraso no diagnóstico e no início da terapêutica é explorado pelo autor, muito mais, provavelmente, para responder à sua missão de médico do que à de escritor, fazendo valer a importância do gênero literário para alertar. Greg vive a adolescência e a juventude em uma típica família americana do fim dos anos 1950, início dos 1960. Conflitos, oposições, conjunturas políticas e sociais perduram nessa época, e conduzem o personagem a abandonar a casa e os pais.

³⁸ Do título original, *Anthropologist on Mars: Seven paradoxical tales*, publicado em 1995. Informa o texto que versões anteriores dos ensaios foram publicadas originalmente em *The New York Review of Books*: “O caso do pintor daltônico” e “O último hippie”.

Sacks situa o contexto de Greg nos anos 50:

[...] um garoto talentoso e atraente que parecia destinado, como o pai, a uma carreira profissional — talvez como letrista de músicas, para o que mostrava talento precoce. [...]. Precisava se rebelar, mas também encontrar um ideal e uma guia, um líder, cristalizado no Verão do Amor, em 1967 (SACKS, 2006, p. 51).

Fazendo uma descrição bastante cuidadosa do caso, o autor vai apresentando Greg e sua história, com detalhes da vida e perspectivas do paciente. Destaca o encontro de Greg com os Hare Krishna.

Mas “experimentar todas” não satisfaz Greg, que continuava com a necessidade de uma doutrina e um tipo de vida mais codificados. Em 1969, foi atraído, assim como tantos jovens consumidores de ácido, para o Swami Bhaktivedanta e sua Sociedade Internacional para a Consciência em Krishna, na Segunda Avenida. E, sob sua influência, Greg, como tantos outros adeptos do LSD, largou o ácido, encontrando na exaltação religiosa um substituto para as viagens. (“O único remédio radical para a dipsomania”, disse William James certa vez, “é a religiomania”). A filosofia, o companheirismo, os cânticos, os rituais, a figura austera e carismática do próprio swami foram como uma revelação para Greg, e ele se tornou, quase imediatamente, um devoto e prosélito apaixonado [nota 1: As ideias peculiares do swami são apresentadas, de forma sumária, em *Easy journey to other planets*, de Tridandi Goswami A. C. Bhaktivedanta Swami, publicado pela liga dos Devotos, Vrindaban (sem data, uma rúpia). Este pequeno manual, com sua capa verde, era distribuído em grandes quantidades pelos discípulos em vestes alaranjadas do swami, e tornou-se a bíblia de Greg neste estágio.]. Agora havia um centro, um foco, em sua vida. Naquelas primeiras semanas exaltadas de sua conversão, ele vagou pelo East Village, enrolado em vestes alaranjadas, cantando os mantras de Hare Krishna, e no começo dos anos 70 mudou-se para o templo principal, no Brooklyn. Seus pais desaprovaram de início, depois condescenderam. “Talvez isso o ajude”, dizia o pai, filosoficamente. “Talvez — quem sabe? — seja este o seu caminho” (SACKS, 2006, p. 51-52).

Após dois anos surgiram os problemas. Ele tinha queixas sobre a sua visão ofuscada, o que para Swami e pelos outros, como “um iluminado”, ele havia avançado com sua luz interior. O Dr. Sacks vai mostrando o caminho de Greg, sem uma linearidade, mas de certa forma em seu descontínuo, ao modo de Benjamin em inúmeras histórias simultâneas. O ensaio está situado num certo presente, mas ao mesmo tempo num certo passado, e a qualquer tempo, busca várias realidades.

Embora os pais de Greg não tivessem comunicação direta com ele, recebiam notícias esporádicas do templo — notícias cada vez mais pontuadas por relatos de seu “progresso espiritual”, sua “iluminação”, relatos ao mesmo tempo tão vagos e incompatíveis com o Greg que conheciam que, aos poucos, começaram a se alarmar. Certa vez, escreveram diretamente ao Swami e receberam uma resposta tranquilizadora e apaziguante.

Foi preciso esperar mais três anos para que os pais de Greg decidissem ir ver por si mesmos. O pai não estava bem de saúde e temia nunca mais ver o filho “desaparecido” caso esperasse mais. Diante disso, o templo finalmente permitiu a visita. Em 1975, portanto, depois de quatro anos sem vê-lo, visitaram-no no templo de Nova Orleans. Ficaram horrorizados: o filho esguio e cabeludo tinha se tornado gordo e careca; trazia um sorriso permanente e “estúpido” no rosto (foi assim pelo menos que seu pai o descreveu); deixava escapar de repente trechos de canções e versos e fazia comentários idiotas, sem quase nenhuma demonstração de emoção mais profunda (“como se tivesse sido escavado, oco no interior”, disse o pai); tinha perdido o interesse por qualquer coisa atual; estava desorientado — e completamente cego. O templo, surpreendentemente, concordou com sua partida — talvez sentissem que sua ascensão tinha ido longe demais e comesçassem a se inquietar com seu estado.

Greg foi internado, examinado e transferido para a neurocirurgia. [...] (SACKS, 2006, p. 53).

Nessa época, Greg já estava com um tumor enorme que atingia várias partes do cérebro. Feita a cirurgia, foi retirado o tumor, mas ficaram estragos. “Greg agora não estava apenas cego, mas seriamente incapacitado neurológica e mentalmente [...]” (SACKS, 2006, p. 53).

O encontro com o próprio Dr. Sacks é escrito assim:

Encontrei Greg pela primeira vez em abril de 1977, quando chegou ao Williamsbridge Hospital. Desprovido de cabelo e pelos faciais e com maneiras infantis, parecia mais jovem que seus 25 anos. Estava gordo, como um buda, com um rosto vago e afável, e os olhos cegos vagando ao acaso nas órbitas, enquanto permanecia sentado, imóvel em sua cadeira de rodas. Faltava-lhe espontaneidade e não iniciava qualquer interação, mas respondeu pronta e apropriadamente quando me dirigi a ele, embora termos curiosos por vezes tomassem seu pensamento, fazendo emergir desvios associativos ou fragmentos de canções e rimas. Entre as perguntas, se o tempo não fosse todo preenchido, costumava haver um silêncio profundo, ainda que ele pudesse cair num dos cantos ou mantras suaves e murmurantes de Hare Krishna se o silêncio se prolongasse por mais de um minuto. Continuava a ser, ele dizia, “um completo crente”, devoto das doutrinas e objetivos do grupo.

Eu não conseguia extrair dele nenhuma história consequente [...]. (SACKS, 2006, p. 54).

O Dr. Sacks, em suas análises, concluiu que o paciente tinha dificuldades não absolutas, mas parciais. Apresenta detalhes sobre as conversas dos dois.

Outras poucas perguntas me convenceram de que Greg não tinha praticamente nenhuma memória dos acontecimentos posteriores a 1970, certamente nenhuma memória coerente ou cronológica deles. Parecia ter sido abandonado, desamparado, nos anos 60 — sua memória, seu desenvolvimento e sua vida interior pareciam ter sido interrompidos desde então.

Seu tumor, de crescimento lento, estava enorme quando foi finalmente removido em 1976, mas apenas nos últimos estágios de seu crescimento, quando destruiu o sistema de memória no lobo temporal, é que impediu realmente o cérebro de registrar novos acontecimentos. No entanto, Greg tinha dificuldades — não absolutas, mas parciais — até mesmo de se lembrar de acontecimentos do final dos anos 60, que devem ter sido perfeitamente registrados na época. Assim sendo, para além da incapacidade de registrar novas experiências, houvera uma erosão das memórias existentes (uma amnésia retroativa) voltando muitos anos antes de seu tumor se desenvolver. Não havia um desligamento absolutamente pontual, mas um decréscimo temporal, de forma que figuras e fatos entre 1966 e 1967 eram lembrados na íntegra, acontecimentos entre 1968 e 1969, apenas parcial e eventualmente, e os posteriores a 1970, quase nunca.

Era fácil demonstrar a gravidade de sua amnésia imediata. Se eu lhe desse uma lista de palavras, era incapaz de se lembrar de qualquer uma delas após um minuto. Quando lhe contei uma história e pedi que a repetisse, ele o fez de uma maneira cada vez mais confusa, cada vez com mais contaminações e associações digressivas — algumas cômicas, outras extremamente esquisitas — até que, em cinco minutos, sua história não tivesse mais nenhuma semelhança com a que eu lhe contara (SACKS, 2006, p. 55-56).

O modo ensaio do Dr. Sacks lembra Beatriz Sarlo³⁹, citada por Lourdes K. Alves (2016, p. 49), ou seja, que a escrita da história do tempo presente “tem como uma de suas especificidades a presença de uma memória viva que carrega consigo sua complexidade de diversidade [...]”. Mas também o que Adorno (2003a, p. 30) coloca com clareza, que o modo ensaio é como um estar em terra estrangeira em que se é obrigada falar a língua do país. O Dr. Sacks é quem tenta falar a língua de Greg, quem traz no contar história a presença, a memória viva com associações digressivas, dentre outras.

Eu já tinha percebido algo assim quando testei sua memória, ao ver que, na verdade, seu confinamento a um único momento — “o presente” — estava desprovido de qualquer sentido de um passado (ou de um futuro). Dada essa falta radical de conexão e continuidade em sua vida interior, tive de fato o sentimento de que ele podia não ter

³⁹ Sarlo é professora e escritora argentina, fundadora da revista *Punto de Vista*, em que publicou ensaios sobre literatura e cultura.

uma vida interior sobre a qual discorrer, que lhe faltava o diálogo constante entre passado e futuro, entre experiência e sentido, que constitui a consciência e a vida interior para nós. Parecia não ter nenhum sentido de sequência e carecer da tensão ansiosa e inquieta da expectativa, da intenção, que normalmente nos impulsiona ao longo da vida (SACKS, 2006, p. 58).

Greg vivia o presente, e a presença. Quando conheceu Connie Tomaino, a musicoterapeuta, já estava aprendendo nomes e a cada vez recordando alguns poucos detalhes sobre as novas pessoas.

Um dia, Greg começou a falar de outra Connie, uma menina chamada Connie que ele conhecera no ginásio. Essa outra Connie, ele nos disse, também era excepcional, muito musical. “Por que todas as Connies são tão musicais?”, ele provocava. A outra Connie regia grupos musicais, dizia ele, escrevia partituras, tocava acordeão nos recitais da escola. A esta altura, começamos a nos dar conta de que essa “outra Connie” era na realidade a própria Connie, e isso nos foi confirmado quando ele acrescentou: “Sabe, ela tocava trompete também” (Connie Tomaino é trompetista profissional). Esse tipo de situação acontecia frequentemente com Greg, quando colocava as coisas num contexto errado ou não conseguia conectá-las com o presente.

Sua ideia de que havia duas Connies, a segmentação de Connie em duas, era característica da confusão em que por vezes se encontrava, sua necessidade de supor figuras adicionais por não conseguir manter ou conceber uma identidade no tempo. Com uma repetição consistente, Greg era capaz de aprender alguns fatos, e estes eram guardados. Mas ficavam isolados, despidos de contexto. Uma pessoa, uma voz, um lugar se tornavam lentamente familiares, mas ele continuava incapaz de lembrar onde tinha encontrado a pessoa, ouvido a voz, visto o lugar. Especificamente, era a memória direcionada para um contexto (ou episódica) que tinha sido inteiramente desarranjada em Greg, como ocorre com a maioria dos amnésicos (SACKS, 2006, p. 60-61).

Esse modo de contar a história de Greg, com um certo estilo livre, mas ao mesmo tempo poético, acaba por fazer como uma argumentação rigorosa. Ao mesmo tempo, de modo complexo e vivo, trazendo para a “conversa” outros autores, poetas e teóricos.

Tendo um estilo livre, ainda que se utilize da linguagem poética, faz com rigor a exposição do pretendido, com argumentação e demonstração, não se confundindo o rigor com exatidão.

As citações longas do ensaio “O último hippie” apresentadas aqui têm objetivo de dar a conhecer o ensaio de Sacks e seu modo de escrita, a qual permite novas

configurações da história do caso Greg, nunca acabada, sem pretensão de chegar a uma única verdade. Finalmente, cito mais uma passagem do ensaio:

Ainda que, como neurologista, eu tivesse que falar da síndrome de Greg, de seus déficits, não sentia que isso fosse adequado para descrevê-lo. Eu sentia sentíamos que ele tinha se tornado outro tipo de pessoa; que, embora a lesão no lobo frontal tivesse de certa forma roubado sua identidade, também lhe deixara um tipo de identidade ou personalidade, ainda que de uma espécie estranha e talvez primitiva. Quando Greg estava sozinho, num corredor, mal parecia vivo; mas assim que se via acompanhado transformava-se numa pessoa completamente diferente. Despertava, tornava-se engraçado, charmoso, engenhoso, sociável. Todos gostavam dele; respondia a todos de pronto, com leveza e humor, sem artimanhas ou hesitação; e se havia algo demasiado frívolo, ou loquaz, ou indiscriminado em suas interações e reações e, sobretudo, se de repente se esquecia de tudo, bem, fazia parte da doença, era compreensível, havia coisas piores. Por isso, ficávamos muito atentos, num hospital para doentes crônicos como o nosso — onde sentimentos de melancolia, raiva e desânimo consomem lentamente e predominam, às virtudes de um paciente como Greg, que nunca parecia irritado e que, quando motivado por outros, ficava invariavelmente alegre, eufórico (SACKS, 2006, p. 66-67).

O que se observa na escrita do ensaio de Sacks é a confirmação das reflexões de Alves (2016), ou seja, o ensaio demonstra uma vigorosa estratégia para pensar e para criar, pois é lugar autobiográfico, de memórias, é um pensar literário inserido na temporalidade histórica (ALVES, 2016, p. 51). Essa mesma autora lembra o Montaigne (1592–1592) e seus ensaios, que inauguram um novo gênero literário.

Montaigne e sua escrita ensaística iniciam um método que passará a ser seguido: a do escritor não especializado que tece, a partir da experiência de sua vivência, suas reflexões sobre o homem e o mundo. É possível dizer que aí, encontra-se o ensaio como gênero literário e o ensaio como experiência de uma escrita de si (ALVES, 2016, p. 40).

Vemos em Oliver Sacks a experiência de uma escrita de si. Ele diz que o ensaio é a narrativa sobre a natureza e a alma humana, e como elas colidem de formas inesperadas. Como médico, diz que a riqueza da natureza deve ser estudada no fenômeno da saúde e das doenças nas vicissitudes da vida, pois as doenças, os distúrbios, podem ter papel paradoxal e revelar ao mesmo tempo o seu papel criativo. Por um lado, destroem caminhos precisos, por outro, podem forçar o sistema nervoso a buscar outros caminhos. Com base em A. R. Luria, afirma que a ocorrência de

adaptações radicais faz o cérebro mais dinâmico e ativo. Com uma última citação do Dr. Sacks, finalizo esta parte, para mostrar que a forma ensaio e o ensaio de Sacks se aproximam do que Gumbrecht escreve sobre a produção da presença. Esta ocupa um lugar de intensidade que, assim como a música a presença, prevalece sobre a interpretação.

Com isso em mente, tirei meu guarda-pó branco e desertei, em grande parte, dos hospitais onde passei os últimos 25 anos, para pesquisar a vida de meus pacientes no mundo real, sentindo-me em parte como um naturalista que examina formas raras de vida, em parte como um antropólogo, um neuroantropólogo, em trabalho de campo, mas sobretudo como um médico, chamado aqui e acolá para fazer visitas a domicílio, visitas às fronteiras distantes da experiência humana. Estas são, portanto, histórias de metamorfoses possibilitadas pelo acaso neurológico, mas metamorfoses em estados alternativos do ser, outras formas de vida, não menos humanas pelo fato de serem tão diferentes (SACKS, 2006, p. 17).

Visitar as fronteiras distantes da experiência humana, os estados alternativos do ser, viver outras formas de vida, diria ainda Adorno (2003a, p. 30), já citado, o modo ensaio permite estar em terra estrangeira, onde se é obrigado a falar a língua do país. Para isso, no ensaio, cada epígrafe, cada citação, a pontuação, a mancha gráfica no papel, diria o já citado Benjamin, tem poder de tornar o texto mais ou menos denso, mais ou menos claro, mais ou menos expressivo (BENJAMIN, 1985, p. 51). Mais poético, mais livre, o ensaio se caracteriza pela liberdade que a própria linguagem reivindica. O mesmo acontece com a narrativa fílmica?

2.2 A OBRA FÍLMICA

O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista. No entanto, se a visão de inundo (sic.) transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias, como algo a que nada até agora, conseguira dar expressão, que estímulo maior para o meu trabalho eu poderia desejar? (TARKOVSKI, 1998, p. 8).

Início esta importante parte do capítulo com uma epígrafe do considerado “poeta do cinema”, um expoente da arte da antiga União Soviética (URSS), Andrei

Tarkovski⁴⁰, pois a sua obra fílmica e as suas reflexões sobre teoria do cinema marcaram o cinema do século XX. Isso se deve talvez à sua tônica de sempre “[...] dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista”. Para além de pontos de vistas, as suas afirmações e conceitos são fundamentos para pensar o cinema hoje, mas também na temática da passagem entre ensaio e obra fílmica.

Chama a atenção a concepção de arte de Tarkovski tratada em *Esculpir o Tempo* (1984). Ele estabelece uma relação entre arte e ciência, tema caro para este trabalho de pesquisa, afirmando que uma e outra são meios para assimilação do mundo. Na jornada humana em busca da “verdade absoluta”, uma e outra são

formas de materialização do espírito criativo do homem, nas quais ele não apenas descobre, mas também cria. [...] Através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva. Na ciência, o conhecimento que o homem tem do mundo ascende através de uma escada sem fim, e a cada vez é substituído por um novo conhecimento [...] (TARKOVSKI, 1998, p. 39).

Se, na ciência, é possível confirmar a veracidade dos argumentos e comprová-los logicamente aos que a eles se opõem, na arte é impossível convencer qualquer pessoa de que você está certo, caso as imagens criadas a tenham deixado indiferente e não tenham sido capazes de convencê-la a aceitar uma verdade recém-descoberta sobre o mundo e o homem, se, na verdade, a pessoa ficou apenas entediada ao deparar-se com a obra (TARKOVSKI, 1998, p. 44).

Para ele, o cinema tem articulações poéticas muito adequadas ao potencial do cinema “enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte” (TARKOVSKI, 1998, p. 16). O raciocínio poético está próximo do pensamento, próximo da própria vida, enquanto que o raciocínio lógico é o que irá determinar, por exemplo, a sequência de acontecimentos em uma montagem na produção de um filme.

A poesia tem uma outra lógica, pois “é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia

⁴⁰ Filho de Arseni Alexandrovich Tarkovski (1907–1989), poeta e tradutor ucraniano e Maria Ivanova Vishnyakova (1907–1979) atriz, Andrei Arsénievich Tarkovski (1932–1986) nasceu numa aldeia de Ivanovo, na região do rio Volga, na antiga URSS. Em sua vida relativamente breve fez nove filmes, *O Espelho* (1974) é um dos mais conhecidos, pois é autobiográfico, escreveu o importante *Esculpir o Tempo*, um livro sobre a teoria do cinema. Com o seu primeiro filme, *A infância de Ivan* (1962), ele ganhou o Leão de Ouro (Veneza, 1962). Depois vieram *Andrey Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *Tempo de Viagem* (1983) e *O Sacrifício* (1986). Também foi premiado em Cannes com o FIPRESCI (quatro vezes), com a Palma de Ouro (duas vezes), dentre outros, e postumamente, com o Prêmio Lenin, em 1990.

que conduz o homem ao longo de toda a sua vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 18). No criar a imagem, o artista, assim como quem esculpe um mármore, com a sua visão subjetiva, esculpe a partir de um “bloco de tempo”, buscando um elemento *sui generis* para detecção do absoluto. “Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada” (TARKOVSKI, 1998, p. 40). Assim, a poesia é um conceito essencial na concepção de cinema como arte e de si mesmo como artista. Esculpir o tempo é dar expressão rítmica a ele, sendo que “o ritmo dá cor a urna obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas” (TARKOVSKI, 1998, p. 143). A “cor” é o poético, o tempo poético.

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. E impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

O fotograma registra o objeto visível e vivo ritmicamente animado, uma imagem viva poetizada.

Para Tarkovski, toda a forma de arte tem leis próprias. Quando se trata de cinema, em geral, há tentativas de compará-lo à literatura, o que deve ser explorado ao máximo, para que ao final fique claro o que uma e outra são e para que não sejam confundidas. E ele pergunta: em quais aspectos a literatura e o cinema são semelhantes e correlatos? O que os une? (TARKOVSKI, 1998, p. 68). Essas perguntas são pulsantes nesta pesquisa. Em seu texto ele segue respondendo, mas aqui seguimos levantando outras referências.

Tentando pensar a passagem da noção de ensaio para a obra fílmica, destaca-se que nas reflexões sobre ensaio estão relacionadas com a escrita, contudo, questiona-se se essa forma poderia ser além da escrita, uma forma audiovisual, ou ainda, como movimento na dança, na pintura, entre outras. Ora, se a arte é produção de conhecimento, sem pretensão de verdade, o cinema e os outros citados (dança, pintura etc.) poderiam, de modos muito específicos, ser “ensaio”. Adorno, ao se referir aos conceitos e suas contradições, coloca no ensaio a possibilidade de ver os pontos cegos dos objetos de estudo.

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo (ADORNO, 2006, p. 44).

O cinema é uma forma de arte que pode questionar sobre pensar as imagens artísticas, observando-se as convergências entre linguagem, cultura e memória a partir de referencial teórico específico — nesse caso, o estudo comparado entre as duas formas de expressão, tais como o ensaio e a obra fílmica, com base nas problematizações já descritas.

No contexto deste trabalho, pergunta-se: o que vemos ao olhar as imagens no filme? A princípio, poderíamos nos ater ao que está representado, ou perguntar sobre o que é ver.

A chamada percepção imagética está diretamente relacionada com as teorias sobre percepção. Segundo Richard Allen (2005), em artigo intitulado “Olhando imagens cinematográficas”, há quatro grupos de teorias sobre a percepção de imagens cinematográficas: “as teorias ilusionistas, as teorias da transparência, as teorias da imaginação e as teorias do reconhecimento” (ALLEN, 2005, p. 191). Para as primeiras, a imagem é uma experiência visual parecida com a percepção de um objeto. Nessa experiência pode haver uma ilusão, cognitiva ou epistêmica (Cf. ALLEN, 2005, p. 191). As segundas, teorias da transparência, segundo o autor, vinculam-se à tradição realista (Bazin, Kracauer e Cavell). O que vemos na imagem cinematográfica são efetivamente os objetos. As teorias da imaginação estão relacionadas a uma abordagem “cognitivista” na compreensão da percepção da imagem, ou seja, imaginamos ver o que uma imagem afigura. O último grupo de teorias é o de teorias do reconhecimento. Nelas, para o autor, “a percepção imagética mobiliza a capacidade que o espectador já possui para reconhecer os objetos” (ALLEN, 2005, p. 192). Ele sugere que, individualmente, todas essas teorias apresentam deficiências, sendo o ponto de partida, a teoria causal da percepção, o problema. Assim, perguntar o que vemos, o que vemos no caso da imagem em movimento do cinema, vemos transparências, falta-lhe superfície, falta o objeto.

Pensando nos autores-base deste trabalho de pesquisa, como é caso de Gumbrecht, na experiência cinematográfica é preciso ter em conta a discussão sobre o corpo e a presença. As imagens podem ser uma experiência de presentificação para

o espectador, sendo esse carregado de outras imagens. Diferentemente da lógica do realismo representacional, o cinema contemporâneo tem possibilidades para envolver o espectador. A presença está na relação espacial vivida no mundo e seus objetos tangíveis diante de nós, criando uma atmosfera, um *Stimmung*.

A literatura e o cinema consistem em dois campos de produção sígnica distintos, na medida em que alguns textos literários suportam a sua “tradução” para a grande tela e outros não, oferecendo ao cinema material a ser transformado em signo/imagem.

Para tratar de cinema e, na sequência, do filme objeto deste estudo, trazemos em evidência novamente Walter Benjamin. Em seu artigo “A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica” (1936), Benjamin formulou de modo mais determinado o problema colocado pela arte à filosofia da história e da sociedade. Sua análise aponta para a necessidade de fazer uma crítica à estetização da arte para fins táticos de combate ao fascismo. Essa análise discute a noção de autenticidade (*hic et nunc*) da unicidade da obra e do valor de culto. Ou seja, a perda da aura está relacionada à “função ritual” da obra de arte, o que implica torná-la “objeto cultural” para ser exposto. “Esta socialização do prazer estético tem é verdade por reverso ‘um aprofundar da percepção’, ‘ao alargar o mundo dos objetos aos quais prestamos atenção’” (ASSOUN, 1991, p. 93). Benjamin olha para o cinema, por exemplo, como uma experiência coletiva, com as suas consequências políticas, justamente por que há um declínio na aura.

Ora, o efeito principal dessa invasão das técnicas é que, mesmo se elas deixem “intacto o próprio conteúdo da obra de arte”, “desvalorizam de toda a maneira o seu *hic et nunc*”, quer dizer, “a unicidade da sua presença no próprio lugar onde se encontra” (ASSOUN, 1991, p. 92).

O declínio da aura resulta da correlação entre dois fatores. Por um lado, a exigência da proximidade das coisas, humana e existencialmente, e por outro, a aceitação da reprodução. Tal situação é decorrente da desvalorização, ocorrida na modernidade, do contar histórias, do ouvir a experiência dos outros, da experiência coletiva por meio da tradição.

Segundo Jorge Freitas, para Benjamin a alegoria é uma categoria crítica que daria conta da análise da historicidade, da ostentação e da ruína da arte barroca. Ele escreve:

Benjamin constrói a teoria da alegoria com a finalidade de demonstrar que este conceito de símbolo, cunhado pelos românticos, não possui a perspicácia teórica para dar conta dos constructos estéticos do barroco, e, por isso, a alegoria constitui-se como “categoria crítica indispensável” justamente por dar conta de interpretar a historicidade, a arbitrariedade, a ostentação e a ruína da arte barroca como expressão de uma época (FREITAS, 2014, p. 232).

A alegoria pode ser vista como uma manifestação concreta da história fundada em ruínas e no sofrimento.

[...] a alegoria não era uma representação arbitrária da ideia que retratava. Pelo contrário, era a expressão concreta do fundamento material dessa ideia. Especificamente, Benjamin havia demonstrado que “o tema do alegórico decisivamente é a história”, expressada na forma de ruínas, concretamente como a decadência e o sofrimento da “primeira natureza” (FREITAS, 2014, p. 235).

Benjamin apresenta a sua concepção de alegoria em *Origem do Drama Barroco Alemão*, onde contrapõe alegoria ao conceito clássico romântico de símbolo, e depois nos estudos sobre Baudelaire.

O símbolo é o signo das ideias, sempre igual a si mesmo, já a alegoria é a cópia do símbolo acompanhando o fluxo do tempo que está sempre em progressão. A alegoria não tem o elemento momentâneo da ideia, conceito geral; ao contrário, substitui a significação. São imagens, são conceitos, e dizem das dimensões da realidade que, em geral, só podem ser compreendidas quando apresentadas de modo racional e afetivo. Elas são capazes de fazer a presentificação de um tempo, de um espaço, de um espaço cultural, litúrgico. Tal espaço de experiência, proporcionado pelas alegorias, pode ser entendido como um campo de aparecimento do verdadeiro, ou seja, de reflexão dos saberes ilimitados e potenciais. Em Benjamin, a abordagem do tempo não é linear e causal, tal como é pensado na historiografia tradicional; ao contrário, é fragmentária, é relampejante do “agora”.

Com a reprodutibilidade técnica, a arte pós-aurática estabelece com o espectador uma relação de consumo, e os vestígios do artístico desaparecem. É um modo de comunicação que, para muitos, dissolve as estruturas associativas do público e, ao mesmo tempo, estabelece um novo modo de se relacionar com o objeto. O “objeto” tempo e o conceito de história estão ligados ao de montagem, pois é possível construir no presente fragmentos do passado. A imagem do passado só pode

ser fixada nas imagens que relampejam num momento no presente. Entretanto, o acesso ao passado sempre será inacabado, cheio de “agoras”.

Para o pesquisador Acir Dias da Silva, em *As tessituras do tempo e a arte da memória no cinema*, o cinema reinventa a cada produção a memória, olhando o passado com o olhar do presente. “E nisso há um *locus* destes artefatos, um modo de olhar o passado que é centrado, não podendo ser de outro modo, na experiência vivida pelas gerações anteriores, mas esse olhar é sempre do presente” (SILVA, 2016, p. 17). A montagem liga espaços, faz sintaxes, estabelece significações, dando ao tempo uma forma.

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora (SILVA, 2016, p. 25).

Assim, o presente é sempre contínuo. No cinema, a justaposição de imagens, de fragmentos, torna presente o que está ausente. Na polifonia dos discursos em obras de arte, incluindo a música, vêm à tona alegorias do tempo e da história para criar a ilusão do real.

O filme *A música nunca parou* chama a atenção para o presente, ou uma certa moldura histórica construída pelo diretor. Este não anuncia o passado ou o presente da relação entre o paciente e a musicoterapeuta, mas dá forma para a continuidade do ensaio do Dr. Sacks. Ele faz a passagem.

2.2.1 A música nunca parou — o filme

Como o filme, antes de estar na tela, era um roteiro, nesse caso escrito por Gwyn Lurie e Gary Marks, surgiu a questão sobre como teria acontecido esse processo de construção da personagem da musicoterapeuta Dianne Daley (papel de Julia Ormond), que particularmente interessaria, mas também sobre a música que faz Greg, o protagonista, tranquilizar-se, numa operação ativa, criadora, arrancando-o da sua territorialidade.

Ainda que não seja um filme ensaístico, há aspectos que chamam a atenção no que se refere à narrativa temática. Como vimos, trata-se da história de um

adolescente que tinha dificuldades de se relacionar com seus pais e saiu de casa. Passados muitos anos, os pais souberam que o filho estava gravemente doente, com um tumor no cérebro que afetara sua memória e racionalidade. Constatam que, ao ouvir determinados sons, músicas, havia uma reação de suas funções neuronais, fato que chama a atenção do pai (J. K. Simmons, no papel de Henry Sawyer).

Após um longo período de experiências com Dianne, a musicoterapeuta, e com os pais, Gabriel Sawyer consegue resgatar lembranças por meio da música. Nesse ponto, vale destacar que Greg e o pai passam a buscar uma relação, através da música, mas ao mesmo tempo o próprio pai começa a perceber também que era preciso buscar perceber e aceitar Greg. A seguinte passagem do filme mostra isso: em uma consulta ao neurologista, Dr. Biscow (Scott Adsit), os pais Henry Sawyer (J. K. Simmons) e Helen Sawyer (Cara Seymour) discutiam com Dianne se era conveniente Gabriel ir com o pai ao *show* do Grateful Dead. O médico questiona se não poderia ser algo mais razoável, então Dianne argumenta que a música da banda tem um significado especial para o paciente. Ela ainda afirma que “o ambiente em que ele acorda todos os dias é mais estranho que a música de ‘Grateful Dead’”. E o pai enfatiza: “Eu perdi meu filho por vinte anos, foi minha culpa [...]”; “quando o encontramos”, diz o pai, “achei que ele estava perdido. Fez cirurgia, fisioterapia, tomou os remédios indicados e nada ajudou, mas quando ele ouve uma música do Grateful Dead, ele volta para a gente [...]. Eu aprendi todas as músicas, todas as letras do Dead, porque é a única forma de conversar com ele”.

Com um trabalho específico de resgate da história musical de Greg, por meio da música ele conseguia organizar e ritmar os pensamentos, e com isso saiu de um estado catatônico pós-cirurgia. O pai havia transmitido ao filho aqueles gostos musicais, mas, conforme Greg foi crescendo, aconteceu o chamado conflito de gerações, muito típico do período que coincidia com a Guerra do Vietnã, o movimento *hippie*. Só mais tarde, com o trabalho musicoterapêutico, o pai se deu conta do que levou à “perda do filho”, pois até então ele achava que a música havia transformado o filho num jovem revoltado, e que, por conta da vida desregrada, o tumor desenvolvera-se. Mas o pai, acompanhando o desenvolvimento do filho no tratamento musicoterápico, passou a se comunicar com ele. Nesse sentido, é muito simbólica a cena do esforço do pai para irem juntos ao *show* da banda Grateful Dead.

No longa-metragem, a dra. Dianne Daley (papel de Julia Ormond) inicia a sua participação na trama mencionando resultados clínicos, em casos de tumores

cerebrais, obtidos por meio da música. Ela vai buscar pontos de referência para que Gabriel Sawyer (Lou Taylor Pucci) possa voltar para casa e se comunicar. A personagem da musicoterapeuta busca na mente do protagonista um ponto de referência que o faça reagir reavivando suas lembranças, usando recursos da música. A música é uma referência que permeia toda a trama, numa mescla da identidade do personagem central com as bandas de *rock and roll* dos anos 60. O tempo não era o tempo de Gabriel Sawyer, mas o das músicas e de seus intérpretes. É a partir disso que se desenvolve uma história que transita por clássicos de Bob Dylan, Beatles e, principalmente, Grateful Dead.

3 ESTÉTICA RELACIONAL — A ARTE RADICANTE

A obra de arte busca seu ponto de inserção no mundo — incrustação numa imagem de vídeo, evento flutuante num real inchado de imagens. “Soberba”, segundo a expressão de George Bataille, a obra “rompe a esfera da atividade” (BOURRIAUD, 2011, p. 174).

A epígrafe nos leva a pensar o papel da obra de arte enquanto essa que rompe com a esfera da atividade. Para Bourriaud, a arte hoje, aquela que se torna arte pelo nosso olhar, pode ajudar a entender e relativizar e, talvez, dismantelar o mito do progresso técnico, justamente esse que exige a atividade dicotomizando o fazer do sujeito e o objeto. Ao escrever que a arte busca o seu ponto de inserção no mundo, ele propõe uma reflexão da arte enquanto aquela que é atualizada pelo nosso olhar, o mesmo olhar humano que instaura a experiência da arte. Um determinado ponto de vista do mundo, da realidade, pode ser materializado pelo artista, e nós podemos fazer alguma coisa com isso.

Nesse terceiro capítulo, apresento algumas reflexões e conceitos de Bourriaud sobre a atitude da modernidade, a arte na altermodernidade, sobre a estética relacional e a arte radicante, sobre o mundo como experiência a ser vivida.

3.1 DA MODERNIDADE BAUDELAIRIANA À ALTERMODERNIDADE DE BOURRIAUD

“De fato, a arte moderna tem início com a renúncia à pintura histórica de que Delacroix terá sido o coroamento, em prol do ‘mergulho no desconhecido para encontrar o novo’ praticado por Baudelaire” (BOURRIAUD, 2011, p. 24).

Baudelaire pode ser entendido como um nome-chave para caracterizar, no século XIX, a atitude de Modernidade. No seu ensaio “O pintor da vida moderna”, em que fez reflexões sobre o aquarelista e gravurista Constantin Guys, texto publicado em 1863, Baudelaire opõe o *flâneur* ao homem moderno⁴¹. Caracteriza a Modernidade como o novo enquanto o efêmero, o transitório, o contingente. “Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses

⁴¹ *Le Peintre de la Vie Moderne* é publicado no jornal *Le Figaro* em 20 e 26 de novembro e 3 de dezembro de 1863.

são tão frequentes” (BAUDELAIRE, 1996). Tal visão tem sua gênese no interior das discussões sobre a teoria do belo, mais especificamente na análise sobre a produção artística de sua época. Era preciso compreender e formular uma teoria do belo que superasse a beleza abstrata, absoluta e indefinível. Para Baudelaire, o poeta moderno é um homem do mundo, é aquele curioso que se interessa pelo seu tempo e pelos aspectos comuns da vida, ao que advém do presente. Com isso, ele colocou em questão o que se produzia na pintura francesa do século XIX e quem consumia essa pintura. O novo era justamente a atitude, mais do que um período da história. Ter a atitude da Modernidade é perceber o pertencimento ao seu tempo. “Ser moderno é privilegiar o instante em relação aos tempos pretéritos e futuros” (BOURRIAUD, 2011, p. 24). E foi isso que marcou a Modernidade: o estilo no modo de se relacionar com o mundo. Escreveu Bourriaud (2011, p. 30):

Os estilos de vida são modos de pintar, e vice-versa. Para a geração dos impressionistas, ir até o motivo não representava apenas a possibilidade de um realismo óptico capturando os estados cambiantes da luz: ao fincar seu cavalete no meio da natureza, eles sistematizaram um comportamento.

Guys foi admirado por Baudelaire por sua obra ser um modo de vida. A obra em si do ilustrador, pictoricamente falando, nada tinha de inovadora, diferentemente de Manet, muito admirado por Baudelaire. Em Guys, “o poeta louva o comportamento, a opção pela *flânerie*, a capacidade de ‘extrair eternidade do efêmero — frágil eternidade do instante vivido, desse ‘bloco de sensações’ materializado pela obra de arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 55).

Dessa visão de modernidade baudelairiana, a altermodernidade de Bourriaud manteve a concepção do *flâneur*. Aquele que, ao andar pela cidade, deixava-se perder em observações, agora é o nômade global, que tem suas raízes em movimento.

Para Bourriaud, a estética relacional considera o intercâmbio humano como objeto estético em si. Porém, no contexto tecnodigital também há de se considerar as relações homem-máquina, pois nelas há a instauração de novos modos sociais de operar. Elas criam também outros modos, meios e espaços de relações e constituições do social. Tais mudanças operam reajustes e refuncionalizações na cultura, nas práticas sociais. Entretanto, para Bourriaud, os espaços relacionais são reduzidos, empobrecidos. O surgimento da fotografia, da reprodução sonora, por exemplo, gerou mudanças na relação do artista com o mundo em que ele vive. Elas

modificaram a relação dos artistas com o mundo, como no caso da fotografia, pois ocupou a função da representação realista, que passou a ser uma técnica de reprodução de imagens. Tal técnica cria condições para possíveis relações com o público, ou a criação de modelos de sociabilidade. Dessa forma, ultrapassa-se o caráter relacional intrínseco da obra de arte; também os modos “de contato e criação de relações representam objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais: os encontros, as reuniões, as manifestações, os jogos, as festas, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas e outros locais de convívio” (BOURRIAUD, 2009a, p. 13).

Assim, ultrapassando o caráter relacional intrínseco da obra de arte, todas as maneiras de contato e criação de relações representam objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais: os encontros, as reuniões, as manifestações, os jogos, as festas, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas e outros locais de convívio. Mais do que um espaço simbólico, a arte está na esfera das interações humanas, modificando os objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. A obra de arte passa a ter uma presença que vai além de uma mera presença no espaço, suscitando a inter-relação humana, podendo provocar encontros casuais individuais ou coletivos. Essa experiência artística leva em conta a copresença dos espectadores diante da obra. Escreve Bourriaud:

As primeiras perguntas a serem feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (BOURRIAUD, 2009a, p. 27).

É nesse sentido que os espectadores coparticipam, pois são privilegiados aspectos da vida, e assim se estabelece uma relação singular da obra com o mundo. Entretanto, vale enfatizar que Bourriaud não propõe uma estética como uma teoria de arte interativa, e sim como resposta às mudanças voltadas para uma economia de serviços, globalizada, voltada para relações virtuais, que paradoxalmente determinam relações em universos possíveis, entre a interação física, a proximidade e, ao mesmo tempo, a modelagem de cada um por si. O próprio Bourriaud sugere como critério de identificação de uma obra de arte relacional o que decorre das perguntas: “esse

trabalho me permite entrar em diálogo? Eu poderia existir e como, no espaço tempo que lhe correspondesse na realidade que define?” (BOURRIAUD, 2002, p. 109). O que uma determinada obra produz em termos de modelo social?

As negociações culturais, planetárias e descentradas, emergentes, constituem a modernidade do século XXI ou a altermodernidade. “Na arte, o vídeo se torna assim uma língua franca, graças à qual os artistas de qualquer nacionalidade se veem legitimados a ressaltar suas diferenças culturais [...]” (BOURRIAUD, 2011, p. 28).

Para Bourriaud, a arte na altermodernidade tem o papel de atribuir forma e peso aos processos invisíveis, tem o papel de romper com a lógica do espetáculo, restituindo o mundo como experiência a ser vivida. Por forma, ele entende uma unidade coerente, autônoma, que apresenta as características do mundo; tem autonomia, mas não é o mundo, é uma parte no conjunto das formas existentes. Assim, a arte seria uma maneira de mudar uma realidade social baseada no espetáculo, no modelo neoliberal, pois pode intervir nesses processos sensibilizando, transformando e educando. Para ele, a arte tem sua existência informada na totalidade da vida.

3.2 A ARTE “RADICANTE” E A DESSACRALIZAÇÃO DAS RAÍZES

Sobretudo, é Bourriaud que propõe pensar o *flâneur* como o artista que percorre a cidade como um errante, ou aquele que, além de deixar-se perder em suas observações, como ocorria no século XIX, coloca as suas raízes em movimento, nega os valores de origem, questiona e cria novos conhecimentos, gera criativamente relações com o mundo e com os outros, e assim por diante em outras relações. A prática artística se daria, portanto, na invenção de diferentes relações entre os sujeitos e na criação de cada obra de arte. A arte é “radicante”, o que significa uma dessacralização das raízes, pois são cultivadas, elaboradas, a partir de um processo errante, fora de sua órbita. A própria tecnologia exerce influência sobre a produção da arte:

A arte contemporânea oferece novos modelos a esse indivíduo em eterno reenraizamento, pois ela constitui um laboratório de identidades: assim, os artistas de hoje expressam menos a tradição de que se originam do que a trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de tradução (BOURRIAUD, 2009b, p. 50).

A produção dos artistas, com toda a influência dessa tecnologia, pode ser *radicante*, enquanto postura ético-estética, assumindo uma posição de criação e de arte como invenção de novas relações com o mundo. O “artista radicante” é um sintoma da atualidade, migrações, nas navegações, da mobilidade porosa como a navegação da internet, por exemplo.

Na construção do trabalho artístico, o outro tem participação, deixando de ser simples espectador, para participar e dar sentido, dar forma à obra. Uma obra “pode ser definida como um encontro fortuito duradouro” (BOURRIAUD, 2009a, p. 27). Nesse encontro de experiências, de produção de espaços-tempos relacionais, socialidades alternativas são elaboradas, modelos críticos e momentos de convívio construídos (Cf. BOURRIAUD, 2009a, p. 62).

Ao caracterizar o “projeto moderno” como uma esperança de reconciliação entre arte e vida, Bourriaud (2011a) afirma que a arte moderna se nega a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida separadamente.

Criar é criar a si mesmo. As obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se assim inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apagar dos objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana (BOURRIAUD, 2011a, p. 14).

No sentido de Jurgen Habermas mostra que há um paradoxo na obra, na criação, como um criar a si mesmo. Tanto a *flânerie* baudelairiana como as errâncias surrealistas (anos 1920), as “deambulações” da *land art*, as derivas urbanas dos situacionistas celebram a *flânerie* negada pela sociedade do rendimento máximo, na intenção de fazer a vida cotidiana enquanto obra de arte.

A prática artística contemporânea, diferentemente das vanguardas citadas acima, busca “alteridades possíveis”, uma ética criativa e não uma reconciliação entre arte e vida. Em *Radicante: por uma estética da globalização*, Bourriaud (2011b) afirma que a arte de vanguarda busca inventar novas relações com o mundo e não na criação de um mundo baseado em novas relações.

O imigrante, o exilado, o turista e o errante urbano são, no entanto, figuras dominantes da cultura contemporânea. O indivíduo desde início do século XXI lembra, para nos atermos ao léxico botânico,

essas plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim avançam para todo lado nas superfícies que lhes aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas (BOURRIAUD, 2011b, p. 49).

A “viagem”, ou a “errância”, do “radicante” é o não fincar raízes, ou mesmo aquele, por analogia, que replanta as raízes, permitindo as trocas culturais. Bourriaud (2011b, p. 20) define o ser radicante: “Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor”.

Viajantes da errância são os que se deslocam geograficamente, num mundo da mobilidade resultante dos fluxos econômico-financeiros, das navegações pela internet, resultante da mobilidade, da abertura de fronteiras, das migrações, e outros.

Neste trabalho de pesquisa, tais questionamentos sugeridos por Bourriaud para identificação de uma obra de arte podem nos ajudar a analisar o papel do filme *A música nunca parou* para refletir sobre a estética relacional, para perguntar se esse filme, assim como o ensaio “O último hippie”, nos permite entrar em diálogo com as questões da memória, da música, da musicoterapia. Perguntar sobre os processos invisíveis constituídos na vivência do protagonista do ensaio e do filme com a música, com a musicoterapeuta. Mas também qual modelo ou modelos (concepções) de “musicoterapia” são abordados nas duas obras. Ou ainda perguntar como na passagem do ensaio para o filme acontece uma dessacralização de raízes, especialmente em relação à música no que Bourriaud chamou de “radicante”.

O caráter relacional da arte, conforme a visão de Bourriaud, o que ultrapassa o caráter relacional intrínseco da obra, aproxima, a partir da criação de relações que de certa forma representam os objetos estéticos, cria, ainda que de modo invisível, interações para além de um espaço simbólico. Desse modo, a estética relacional considera o intercâmbio humano como objeto estético em si, o que permite que façamos aproximações de análise sobre as duas obras, o ensaio, e o filme, bem como da musicoterapia. Ora, se para esse filósofo francês contemporâneo a obra de arte — e aqui situa o ensaio e o filme como obras de arte — passa a ter uma presença que vai além de uma mera presença no espaço, suscitando a inter-relação humana, podendo provocar encontros casuais individuais ou coletivos, podendo criar uma sensibilidade coletiva na qual se inscrevem outras e novas formas de prática artística,

se uma obra de arte não se caracteriza como término de um processo criativo, um produto acabado, deixando o espaço para ser contemplado, mas ao mesmo tempo gerador de outras atividades, e até novas obras, referenciais de Bourriaud são fundamentais para contribuir na dissolução de fronteiras entre diferentes obras e entre as pessoas.

As questões ou problematizações que pudemos fazer com Bourriaud, ao que parece, não estão distantes das questões colocadas a partir de Gumbrecht, quando este trata da tensão da produção intelectual e o desejo de “presença” que reage a condições específicas na cultura contemporânea. “Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como ‘efeitos de presença’ porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

4 OS PROCESSOS INVISÍVEIS ENQUANTO PRODUÇÃO DE PRESENÇA E *STIMMUNG*

[...] o que espero conseguir com a Arte (ou por meio de qualquer outro recurso) é ficar quieto por um momento, é não ter a necessidade de produzir novos conceitos o tempo todo e de transformar a mim mesmo ainda uma vez (GUMBRECHT, 2016, p. 34).

Início este quarto capítulo com a citação de Gumbrecht, na qual ele faz uma reflexão sobre a relação entre arte (*Kunst*) e produção de conhecimentos (*Erkenntnis*). Inicialmente, ele tenta distinguir dois elementos na definição de *Erkenntnis*, sendo o primeiro relacionado ao uso da palavra enquanto apropriação de mundo por meio de conceitos, “ou, ao menos de um mundo capaz de ser transformado por meio de conceitos” (GUMBRECHT, 2016, p. 33), e o segundo, pertinente à palavra que parece sugerir que os conceitos sejam novos. Assim, ele parte para a *Kunst* para que ela possa dar “um tempo alheio ao ‘*Erkenntnis*’ — tanto que, de fato, estou preparado para saudar e celebrar como a Arte qualquer coisa que me dê tal alívio” (GUMBRECHT, 2016, p. 33). Fazendo essa proposta, ele está reagindo ao modo como vivemos nossas vidas, produzindo novos conceitos o tempo todo.

Em *Produção da presença* (2010) nos lembra sobre “futuros possíveis das Artes e Humanidades”. Ao discutir o que chamou de “materialidades da comunicação” e de que forma analisá-las, obrigou-se a pensar as humanidades e sua tradição epistemológica, que por mais de um século estava pautada numa configuração de sentido, numa “perda do mundo”, ou seja, numa tradição metafísica. Sua experiência é motivada pela recusa dos excessos hermenêuticos que gerou a chamada “cultura do sentido”.

Hans Ulrich Gumbrecht trata de um importante e caro tema para esta tese, a noção de cultura da presença, produção de presença e, em especial, de *Stimmung*. Este capítulo tem como objetivo apresentar as principais referências teórico-filosóficas encontradas na obra de Gumbrecht. Destaco a terceira seção, onde desenvolvo a noção de *Stimmung*. O conceito contribuiu para pensar a música, como arte, com suas possibilidades de desassossegar e talvez de fazer a presença, como *Stimmung*.

Gumbrecht é apresentado por Luiz Costa Lima em “Uma nota introdutória”, no livro lançado em português em 2016, como um ensaísta que incorporou em sua trajetória de pesquisas os estudos comparatistas, tendo, durante muitos anos,

intercalado diferentes abordagens literárias com diferentes assuntos. “Sua ênfase recente na *presença* parece indicar seu reenlace com os estudos literários, em uma base, portanto, completamente, refeita” (LIMA apud GUMBRECHT, 2016, p. 12).

4.1 GUMBRECHT: A PASSAGEM PARA AS “CULTURAS DA PRESENÇA”

Hans Ulrich Gumbrecht é considerado um estudioso de vários temas, dialogando com muitos pensadores. É um intelectual multifacetado dos interesses nas mudanças na história e passagem do tempo. Nasceu em Wuerzburg, na Alemanha, em 1948, e depois foi naturalizado nos EUA, onde foi professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford, de 1979 a 2018. Tem uma relação próxima com intelectuais brasileiros, com quem fez trabalhos desde 1977. Foi professor visitante na PUCRJ e de outras instituições nacionais. Publicou e continua publicando em vários países. Seus livros são conhecidos e tiveram impacto no meio acadêmico.

Para Gumbrecht a história, o real tem possibilidades, tem autonomia de desestabilização, é imprevisível, tem a possibilidade da irrupção de acontecimentos inéditos. Assim, a investigação histórica é metódica, produz estratégias.

Gumbrecht busca em Mikhail Bakhtin (1895–1975), o conceito de cronótopo. É um conceito totalizador utilizado para identificar situações históricas que combinam o espaço e o tempo no âmbito da narração. O autor de *Nosso amplo presente* indica com o termo cronótopo a “premissa para a nossa experiência da realidade” dentro de uma determinada conjuntura cultural e histórica. O termo tem origem no “kronos” e “topos”, ou seja, nele estão contidos elementos de tempo e elementos de espaço, portanto elementos de cultura de sentido, tempo, e elementos de cultura de presença, espaço.

Para Ulrich o sujeito moderno pensa poder “fazer” a história a partir do conhecimento de suas determinações e a partir disso formula a noção de um cronótopo historicista: com uma autorreferência humana em que o homem é aquele que caminha, do passado em direção ao futuro, no tempo, é aquele que concebe que todo fenômeno sofre transformação do tempo, que essas transformações podem conhecidas nas suas regularidades, e se podem ser conhecidas, quem as conhece é capaz de agir no presente em direção ao futuro, pois que, conhece a regularidade. Assim entendido o presente é onde o sujeito age conectando passado ao futuro modificando o próprio presente, fugidio, rápido, que pode ser acelerado ou retardado.

Importante destacar que Gumbrecht tem uma ampla produção teórico literária e cultural, especialmente no que foi chamado de “culturas da presença”. O termo “presença” (*prae-esse*), em Gumbrecht, tanto se refere à condição de alguém ou algo estar situado logo à nossa frente, como à questão da cronologia, o contemporâneo. Ele alerta:

As coisas podem ser “presentes” ou “ausentes”, e, se nos forem presentes, estarão mais próximas ou mais distantes do nosso corpo. Assim, ao chamá-las de presente, no sentido original do latim *prae-esse*, estamos afirmando que as coisas estão “a frente” de nós e são, por isso, tangíveis. Não pretendo associar este conceito quaisquer outras implicações (GUMBRECHT, 2015, p. 22).

As coisas-do-mundo, independentemente do nosso encontro com elas, segundo Gumbrecht tem uma dimensão de presença. “Isso acontece apesar de a nossa atenção, cotidiana e acadêmica, se centrar na interpretação e no sentido.” (GUMBRECHT, 2015, p. 9).

Explica que com base em observações históricas certas culturas tendem mais do que outras a “elidir a dimensão da presença e suas implicações”, portanto propôs uma tipologia entre “cultura do sentido” e “culturas da presença” (Cf. GUMBRECHT, 2015, p. 22).

O contemporâneo é situado como a época das “culturas do sentido”, ou seja, as hermenêuticas, que influenciaram tão fortemente, por exemplo a literatura, ao mesmo tempo enfraquecendo-a, constituindo esvaziamento semântico.

Aqui se faz necessário esclarecer a diferença entre a cultura do sentido e a cultura da presença. Apesar do alerta que Gumbrecht faz de que não existe uma cultura real que seja completamente uma ou outra. A primeira é a que ele identifica como estabelecida na modernidade, e a segunda, a da presença, uma cultura que perdeu força no processo de hegemonia intelectual interpretativa. Tal distinção importante que se coloca é apenas para fins explicativos.

Escreve ele em o *Nosso tempo presente* que em uma cultura do sentido a forma é predominantemente de autorreferência humana, refere-se à subjetividade, sendo ontologicamente separados do mundo dos objetos.

corresponderá sempre ao delinear básico daquilo que as culturas ocidentais chamaram de assunto e subjetividade, isto é, referir-se-á a um observatório não corpóreo que, a partir de uma posição de

excentricidade em relação ao mundo das coisas, atribuirá sentidos a essas mesmas coisas (GUMBRECHT, 2015, p. 22-23).

Tal visão implica em constantes tentativas de transformar o mundo, interpretando-o de modo a projetar desejos humanos no futuro.

Já na cultura da presença a autorreferência envolve tanto o espiritual, quanto o físico pois estão integrados, e os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos, onde podem inscrever o seu comportamento naquilo “que consideram ser estruturas e regras de uma dada cosmologia (o que chamamos de rituais são enquadramentos dessas tentativas de corresponder às estruturas cosmológicas” (GUMBRECHT, 2015, p. 23). Outro aspecto da cultura da presença é o relativo a produção do saber. Nessa o processo é de desvelamento do ser, ou seja, ao passo que as coisas vão se mostrando, vão criando corpo, numa ordem cosmológica numa coreografia e nos rituais e não dependem de interpretação, nem de análise.

Com essa tipologia Gumbrecht afirma ilustrar que, no caso das culturas do sentido, a linguagem cobre as funções que a filosofia moderna pressupõe. Já no caso das culturas da presença, as funções da linguagem não estariam tão claras. Por isso ele apresenta seis tipos de “amalgama” entre linguagem e presença.

Linguagem, acima de toda linguagem falada, como realidade física, aquela que afeta o senso acústico, mas os corpos em sua totalidade, numa forma que precisa ser alcançada, enquanto ritmo. “Enquanto realidade física que tem forma, ou seja, enquanto linguagem rítmica, a linguagem preencherá uma série de funções específicas” (GUMBRECHT, 2015, p. 24-25). Presença e linguagem têm um segundo tipo de amalgama, diferente do primeiro; esse segundo refere-se às práticas básicas de filologia. Ele defende que as atividades dos filólogos são “pré-conscientemente alimentadas por desejos bastante primários que podemos descrever como desejos de (total) presença” (GUMBRECHT, 2015, p. 25). O terceiro refere-se à caracterização da experiência estética. Ele afirma que qualquer tipo de linguagem pode disparar uma experiência estética em que as formas “poéticas envolvidas numa oscilação com o sentido, na medida em que um leitor/ouvinte de poesia nunca poderá prestar atenção completa a ambas” (GUMBRECHT, 2015, p. 27). O quarto amalgama é a experiência mística e a linguagem. Tal experiência produz efeito paradoxal, pois estimula as imaginações que parecem a presença palpável.

Em vez de tomar literalmente essas formas de expressão como a

descrição de alguma coisa, ou seja, de uma experiência mística que realmente excede os limites da linguagem, uma visão secular e analítica compreenderá a experiência mística em si como um efeito da linguagem e seus poderes inerentes de autopersuasão (GUMBRECHT, 2015, p. 27).

O quinto modo de amálgama descrito por Gumbrecht é o da linguagem que se abre para o mundo das coisas. Seriam os que incluem textos em um paradigma semiótico de representação até a atitude dêitica em “as palavras são experimentadas como se apontassem para as coisas, ao invés de estar no lugar delas” (GUMBRECHT, 2015, p. 28). Substantivos se transformam em nomes próprios, pois fazem o efeito sempre totalizante dos conceitos, se tornando ligados a objetos individuais, ainda que por um tempo. O sexto modo de produzir presença na e pela linguagem é o de que a literatura pode ser o lugar da epifania. Epifania no seu uso teológico quer dizer da possibilidade do aparecimento de uma coisa, que precisa de espaço, algo ausente ou presente. Na concepção da linguagem, pautada na dimensão do sentido, as epifanias e textos devem estar separados por uma relação heterônoma.

Gumbrecht afirma que, ao passar por esses diferentes modos de amálgama entre linguagem e presença, consegue-se cobrir a distância entre elas.

4.2 DAS “CULTURAS DA PRESENÇA” AO *STIMMUNG*

Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física — algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Gumbrecht, ao pensar, discutir, estudar o que é não hermenêutico, contribuiu para um “outro olhar” frente ao modo de escrita ensaístico e mesmo para pensar a musicoterapia vista no filme, não como tradução (campo de sentido), e sim como escrita e prática que produzem o *Stimmung*.

Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014), apresenta detalhadamente o conceito de *Stimmung*. Preocupado com o como pensar hoje na realidade da literatura, o ler seria a busca do *Stimmung*. Sua tese, colocada como um desafio, é concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes, é reclamar aos estudos literários a sua vitalidade. Escreve:

[...] concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes permite aos estudos literários reclamar a vitalidade e a proximidade estética que, em grande parte, desapareceram. [...] Não se trata de procurar possibilidades de existência há muito desaparecidas, para as quais uma vez ou outra pudéssemos querer escapar. [...]. Em vez disso, o objetivo é seguir as configurações da atmosfera e do ambiente, de modo a encontrar, em formas intensas e íntimas, a alteridade (GUMBRECHT, 2014, p. 23).

Com essas configurações, as quais dariam certa proximidade estética e a vitalidade às obras, é possível fugir da tendência comum nos estudos literários de ler as obras buscando decifrar as alegorias, as agendas filosóficas ali apresentadas ou não. Entende-se que isso também vale para a música, a pintura, para o cinema, dentre outras áreas.

Importante como o próprio Gumbrecht é ter consciência, perceber as nuances de sentido invocadas pelo *Stimmung*, e para isso é preciso levantar as diferentes traduções e conceituações do termo.

Começando por algo básico no português, o dicionário *Michaelis (on-line)* apresenta como o termo *Stimmung* como “ambiente, atmosfera, clima, humor”, “tendência”, “humor, disposição, ânimo”, “animação”. Tal humor, ânimo, surge da relação entre um espectador e a obra, num misto de percepção sensorial, intuição, uma atmosfera que envolve o corpo, as emoções que vão além do significado do que é visto, ouvido, percebido.

Silva (2017), em importante e esclarecedor artigo⁴², escreve que “trata-se de um termo polissêmico, com muitas camadas semânticas e históricas e, portanto, de difícil tradução”. Reconhece as análises de Caroline Welsh (2009) e de Gumbrecht (2014) e outras possibilidades de compreensão do conceito. Dedicando-se à questão histórica, suas reflexões recuam no tempo, indo aos séculos XVIII, XIX e início do século XX, “quando são propostos outros significados, seja na história da arte de Alois Riegl, seja na estética do jovem György Lukács” (SILVA, 2017, p. 53).

Alois Riegl (1858–1905) é um austríaco historiador da arte e fez mudanças no conceito de *Stimmung*, pois destacou os aspectos históricos envolvidos tratando na experiência estética em si mesma e não apenas como conteúdo de arte. É a criação

⁴² “As noções de *Stimmung* em uma série histórica: entre disposição e atmosfera” é o título de um artigo da professora Arlenice A. da Silva, pesquisadora na área de Estética e Filosofia da Arte do Departamento de Filosofia da Unifesp.

de uma “atmosfera” resultante da reflexão e da experiência criadora das leis da causalidade, pois não se refere ao insólito ou à junção ao acaso de elementos díspares (Cf. SILVA, 2017, p. 63).

A *Stimmung* é, precisamente, a produção de uma unidade formal e a vivência de uma percepção organizada, a qual pode ser traduzida por harmonia ou “atmosfera” e não pela disposição para o reconhecimento de uma bela proporção entre as faculdades. Em Riegl, portanto, o aparecer de um pressentimento de harmonia não tem conteúdo metafísico: a arte não transmite nenhum acesso à veracidade, como numa relação metafísica; ela é, ao contrário, uma medida (*Massnahme*) criada pelo gesto artístico humano, para ordenar, tolerar a vida ou abrigar-se das contingências; como medida, a *Stimmung* está em relação estrita com a matéria dada, pois se trata menos, nesse caso, da criação de algo e mais de como algo pode tornar-se uma unidade, constituir uma visibilidade ou um campo no qual a matéria e o sujeito estão em atividade, referindo-se ao espaço e tempo, ou seja, às leis de causalidade (SILVA, 2017, p. 62)⁴³.

Nessa unidade formal do gesto artístico humano com a matéria dada, na harmonia entre o sujeito e a matéria, assim não acontece numa interioridade, tem um campo de visibilidade, tem uma atmosfera que produz um todo harmônico.

Por conta do tema ensaio, tratado neste trabalho, destaco que Silva (2017) comenta sobre o mérito de Riegl na escrita do ensaio sobre o *Stimmung*, não sendo apenas um teórico, fazendo exemplificações da criação artística do século XVII, de obras do século XIX, sobre os impressionistas e da arte contemporânea com sua tendência intelectual.

Gumbrecht revisitou alguns pontos importantes para esclarecer o termo no dicionário *Asthetische Grundbegriffe*, de David Wellbery⁴⁴, o qual reconstruiu a história do *Stimmung* explorando as várias camadas históricas e semânticas do termo. Os pontos

ilustram o modo como a abertura às atmosferas e aos climas pode engrandecer nossa experiência da literatura, mas também porque seus métodos de pesquisa nos incitam a refletir sobre a forma específica da historicidade própria do *Stimmung* (GUMBRECHT, 2014, p. 17).

⁴³ Silva (2017) fez o estudo do ensaio RIEGL, A. Die Stimmung als inhalt der modernen Kunst. In: ROSENNAUER, A. (org.). *Graphische künste*, XXII, 1899, ao qual não tive acesso.

⁴⁴ WELLBERY, D. Stimmung. In: BARK, K. et al. (ed.). *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, v. 5: Postmoderne - Synästhesie. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003, obra citada por Luiz Costa Lima (2012, p. 200) e por Gumbrecht (2014, p. 171), à qual não tive acesso.

Luiz Costa Lima (2012), na argumentação sobre poema, comenta sobre o ensaio de Max Kommerell⁴⁵, que traz o termo *Stimmung* em muitas páginas, nas quais discute a triangulação encontrada em todo objeto de arte, ou seja, o autor, a obra, o receptor. Para elucidar o termo, Lima cita o verbete *Stimmung* de Wellbery, o mesmo citado por Gumbrecht.

As *Stimmungen* pertencem ao campo emocional e demonstram, como tudo incluído nesse campo, qualidades de eu (*Ichqualitat*). Noutras palavras, ao sentido de uma *Stimmung* pertence que seja vivenciado como “meu”. Mas, ao contrário dos sentimentos, as *Stimmungen* não são intencionalmente dirigidas a um objeto. São difusas, fazem-se presentes em tudo que se percebe ou pensa em particular, sem que se liguem a um objeto específico. [...] Uma *Stimmung* é uma qualidade coletiva, um *como* em cuja luz pálida, branda, serena ou chamativa experimenta-se o *como* do acontecimento singular. Em última análise, esse *como* concerne ao estado de ser do sujeito (WELLBERY, 2003 apud LIMA, 2012, p. 200).

O verbete pontua a relação com as qualidades do eu, do estado de ser do sujeito, não sendo dirigido a um objeto, o que Costa Lima chama de “tonalidade afetiva”. Mas ressalta que o conceito de *Stimmung* de Wellbery, com base em Heidegger⁴⁶, citado na última frase do verbete, tem dois traços que podem ser vistos como conflitantes, mas não o são,

a tonalidade afetiva (*Stimmung*) encaminha e se refere a uma *incidência subjetiva*, sem, no entanto, se confundir com um estado subjetivo [...] Ou ainda: em certo alguém, tal “tonalidade afetiva” é tão integral, tão forte e constante a presença de certa temperatura (ou atmosfera) anímica que essa assume o caráter de objetiva; de algo que *está aí* (LIMA, 2012, p. 201).

O poeta, o poema e o leitor, na visão de Kommerell, relacionam-se, fazem uma combinação na complexidade do *Stimmung*, por exemplo, na tonalidade afetiva da melancolia ou no desespero manifestado na imagem poética. Costa Lima argumenta que a tonalidade afetiva é transmutada pelo poeta, ou seja, a emoção em imagem

⁴⁵ KOMMERELL, M. Vom Wesen des lyrischen Gedichts. In: KOMMERELL, M. Gedanken über Gedichte. 3. ed. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1968, Obra citada por Luiz Costa Lima (2012, p. 200).

⁴⁶ A frase de Heidegger é a seguinte: “Nesse ‘como alguém está’, a disposição anímica (*Gestimmtsein*) põe o ser aí (*Da*)” (LIMA, 2012, p. 201).

(verbalizada) de uma emoção. “Ao interprete não importa apenas a condição do texto senão que seu relacionamento com a *Stimmung* — verdadeira ponte, não atravessada sem obstáculos, entre o vivido pelo autor e sua obra” (LIMA, 2012, p. 202).

Gumbrecht apresenta também a visão de *Stimmung* de Lukács como proporção, destacando a obra *A alma e as formas* (1910). A perspectiva dele tem as marcas da crítica à modernidade e os reflexos disso na esfera cultural. A noção, assim como em Riegl, está circunscrita ao campo visual, mas como tradução de uma forma, pois *Stimmung* é tonalidade da alma e não mais como atmosfera. “Na arte, a vida se tornou tonalidade de alma (*Stimmung*), isto é, a redução da atividade espiritual à interioridade e não a aproximação entre arte e vida, como queriam alguns vanguardistas” (SILVA, 2017, p. 70).

Contudo, para Lukács a interioridade pode significar um adaptar-se passivo, na incapacidade de criar e de atuar, o que para ele é diletantismo (Cf. SILVA, 2017, p. 70).

Janaína Walter, em capítulo da tese que envolve o tema, parte da etimologia da palavra associada ao componente sonoro, ao registro musical tratado pela filóloga Caroline Welsh. Para esta última, a palavra alemã tem origem no campo da música, relativo à afinação de instrumentos, à sintonia musical na qual a frequência dos intervalos é determinada e à condição do instrumento depois de afinado (Cf. WALTER, 2019, p. 65).

Esse componente sonoro é apontado por Gumbrecht quando coloca a origem alemã do termo: deriva de *Stimme*, voz, e também *stimmen*, afinar um instrumento musical; assim “os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Darú e Bellin (2020) destacam que na esfera da teoria literária outras acepções mais ligadas a sentimentos podem ser encontradas. *Mut* como coragem, *Gemüt* como ânimo, índole (Cf. DARÚ; BELLIN, 2020). É uma disposição geral vivida na dimensão privada, que envolve os corpos dos sujeitos.

Entretanto, para Gumbrecht, a “atmosfera” também está ligada a algo que está na obra e afeta o espectador, o que está ouvindo, o leitor. No caso do livro, há relação entre certas formas de narração e o que ele chama de atmosferas específicas. Comentando o livro *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, e depois dedicando um capítulo específico a ele, escreve: “o cânone da literatura mundial oferece uma série de exemplos de prosa narrativa que, sem hesitar, poderíamos

associar ao *Stimmung*” (GUMBRECHT, 2014, p. 15). O memorial dá uma grandiosidade no enredo do romance, pois Machado faz diferentes enfoques ao conselheiro Aires. “Conforme aquilo que Aires registra em seu diário, podemos nos sentir mais ou menos preparados para a viagem através da intriga do romance. Aires é, de maneira muito específica, um ‘narrador não confiável’” (GUMBRECHT, 2014, p. 112). Poderia se afirmar que isso cria uma “atmosfera” específica, que atinge o leitor, envolvendo-o, ou seja, tem um potencial dinâmico, o que catalisa sensações interiores sem que as representações estejam envolvidas.

5 GREG E DIANNE NA “PASSAGEM” DO ENSAIO “THE LAST HIPPIE”, DE SACKS, PARA O FILME DE KOHLBERG NO “OLHAR” DOS PROFISSIONAIS DA MUSICOTERAPIA PARTICIPANTES DA PESQUISA

Todas as manifestações da vida que têm uma finalidade, tal como a sua finalidade em geral, são em última análise adequadas aos seus fins, não em função da vida, mas em função da expressão da sua essência, da representação da sua significação. Assim a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras (BENJAMIN, 2018, p. 90).

Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia (VALÉRY, 1999, p. 204).

Manifestar a vida, expressar as relações mais íntimas das línguas uma com as outras nos orienta para pensar as possíveis relações mais íntimas entre ensaio e obra fílmica. O tema “música” parece estar no pano de fundo das reflexões aqui propostas. Valéry (1871–1945), poeta francês, escreve: “A música [...] deve ser entendida como necessária, isto é, de modo que um mundo sem música ou uma humanidade sem música seriam impensáveis”.

Tanto Valéry como Benjamin abordam aspectos relevantes para refletir sobre o papel da música enquanto verdade manifestada e, eu afirmaria, sobre o papel da musicoterapia para os pacientes. Com esse pressuposto, diante do ensaio e do filme *A música nunca parou*, foi emergente ouvir profissionais que trabalham como musicoterapeutas. Assim foi feita a escolha de um caminho para se conhecer a visão daqueles para quem a musicoterapia é prática profissional.

Como escolha metodológica e respeitando a visão ou, como já dito, o olhar dos(as) profissionais da área, optou-se por “ouvir” musicoterapeutas para análise da personagem ficcional Dianne e do paciente Gabriel no filme estudado.

5.1 A MUSICOTERAPIA EM A *MÚSICA NUNCA PAROU*

5.1.1 Um caminho para mostrar a visão dos(as) musicoterapeutas

Para Rosa (2008), a pesquisa qualitativa é voltada para estudos sobre o comportamento humano diante de realidades, sobre confrontações de olhares diversificados, práticas culturais. Ludke (1986) afirma que nas abordagens qualitativas de pesquisa, como é o caso da opção que fizemos, os focos de observação são determinados pelos interesses específicos da pesquisa. “Com esses propósitos em mente, o observador inicia a coleta de dados buscando sempre manter uma perspectiva de totalidade, sem se desviar demasiado de seus focos de interesse” (p. 30). A autora cita Bogdan e Biklen, que, baseados em suas experiências de trabalho de campo, sugerem que o conteúdo das observações deve apresentar uma parte descritiva e uma reflexiva. Na descritiva, deve-se fazer a descrição dos sujeitos, a reconstrução de diálogos, a descrição de locais, a descrição de eventos especiais, a descrição de atividades, os comportamentos do observador. A parte reflexiva deve conter as reflexões analíticas, as quais se referem ao que está sendo desenvolvido no estudo: associações, relações e novas ideias, reflexões metodológicas (procedimentos e estratégias do estudo), reflexões referentes a dilemas éticos e conflitos, também quanto a mudanças na perspectiva do observador, e ainda os esclarecimentos necessários (Cf. LUDKE, 1986, p. 30-31).

Há diferentes formas de registros de dados, como entrevistas, anotações escritas, gravações, questionários e outros, de acordo como os objetivos de pesquisa. Contudo, qualquer que seja a escolha do instrumento, deve-se levar em conta os cuidados com os sujeitos da pesquisa, garantindo um clima de confiança para a livre expressão.

Assim, para levantar dados sobre tal “olhar” profissional de musicoterapeutas para a musicoterapeuta, em sua atuação no caso de Gabriel, foram convidados a participar da análise do filme profissionais e pesquisadores da musicoterapia. Para o registro dos “olhares”, inicialmente foi pensado o instrumento de pesquisa entrevista. Entretanto, optou-se por procedimento de registro escrito, pois na entrevista talvez não tivéssemos o rigor da elaboração que permite o texto escrito. As palavras escritas poderiam trazer, além do que viram, também uma temporalidade específica do ver que se distancia para uma elaboração. Distanciando-se da presença do filme, das

sensações provocadas pela poética do filme, o sujeito pode descrever livremente as imagens que ficaram marcadas, com acesso privilegiado às experiências pessoais.

Mas quais foram os convidados a participar da pesquisa?

O critério para a definição dos profissionais era ter a graduação em Musicoterapia, ter atuado ou atuar em consultório e, se atuante como docente e/ou pesquisador, ter titulação acadêmica (especialização, mestrado, doutorado e pós-doutorado). Com esses critérios, 15 profissionais musicoterapeutas foram convidados a assistir ao filme e analisar cenas. Deles, dez responderam e seis analisaram o filme, sendo esses seis o *corpus* de estudo dessa pesquisa de campo. Para fins de apresentação dos dados levantados junto a esses sujeitos, os mesmos foram nomeados com termos relativos à música: *Melodia, Harmonia, Ritmo, Timbre, Poesia e Música*.

E onde essas pessoas registraram o que viram e sentiram?

O Quadro A (ver Apêndice 1), que apresenta a organização dos dados da pesquisa, foi composto com cinco campos: Cenas (11 cenas); breve descrição da cena; Análise/Comentários sobre a musicoterapeuta e sua prática; Análise/Comentários sobre o Gabriel, enquanto paciente de Dianne; Análise/Comentários sobre a participação dos pais no processo musicoterapêutico do filho. Ao fim, há uma questão aberta: “Faça uma síntese da concepção teórica observada nas cenas, tais como: concepção de musicoterapia, do papel da musicoterapeuta, de música para indivíduos com prejuízo de memória, dentre outros que lhe chamaram a atenção”.

Selecionadas 11 cenas, previamente assistidas, analisadas, descritas, e brevemente identificadas com a ocorrência em minutos, no tempo do filme. Tais trechos foram escolhidos por tratarem especificamente do processo musicoterapêutico. Estavam envolvidos o protagonista, a personagem musicoterapeuta e os pais.

O Quadro A (Apêndice 1) e as instruções detalhadas para baixar o filme foram enviados a cada um dos convidados (sujeitos), solicitando as suas contribuições de análise. A eles foi dado um prazo de até 30 dias para que procedessem à análise.

5.1.2 A “visão” dos(as) musicoterapeutas

Os quadros preenchidos pelos musicoterapeutas foram observados e lidos um a um com vistas ao levantamento dos dados, ou seja, a fim de identificar, nas diferentes experiências dos musicoterapeutas, com a produção fílmica *A música nunca parou*, o “olhar” deles para Dianne, a musicoterapeuta, personagem ficcional. A leitura e a análise detalhada dos escritos (dados) desses profissionais tinham como pressuposto a necessária passagem dos dados empíricos, vividos por eles nas suas práticas, para uma elaboração teórica. Levaram-se em consideração, ainda, a riqueza de informações dos musicoterapeutas e o cuidado para não fazer interpretações sem o quadro teórico de fundamento. Talvez seja possível afirmar, com base no proposto por Gumbrecht, que é preciso ir além da interpretação dos dados dos sujeitos, mas perceber a tradução num campo da materialidade dos escritos na presença do texto.

Conforme Minayo (2012, p. 623), em um “trabalho de campo profícuo, o pesquisador vai construindo um relato composto por depoimentos pessoais e visões subjetivas dos interlocutores, em que as falas de uns se acrescentam as dos outros e se compõem com ou se contrapõem às observações”.

A autora destaca a importância de se valorizar ao máximo os achados de campo e sugere alguns passos para atender a essa valorização:

(1) Organizar os relatos e os dados de observação em determinada ordem. [...] (2). As leituras horizontais de impregnação dão lugar a uma elaboração transversal [...] pode ser organizado tecnicamente em subconjuntos ou gavetas, separados por assuntos, constituindo já a primeira forma de classificação do material; (3) em seguida, o pesquisador dá um passo a mais na compreensão das estruturas de relevância apresentadas pelos entrevistados. [...] O esforço de síntese diminui o número de subconjuntos, mas não despreza a riqueza de informações. Apenas a reclassifica, enfatizando quais são as estruturas de relevância apontadas no estudo de campo. Dentro de cada tópico, as questões devem ser tratadas em sua homogeneidade e em suas diferenciações internas (MINAYO, 2012, p. 624).

O trato de dados de uma pesquisa qualitativa tem técnicas específicas que se fundamentam em diferentes abordagens teórico-filosóficas (dialética, fenomenológica, positivista etc.). Contudo, para este estudo, dadas as suas características, nos detivemos, sem prejuízo de rigor teórico, ao que em metodologia se chama de *análise de conteúdo*.

As tensões, os desejos expressos na narrativa cinematográfica, a poesia de Sacks, as alegorias, ganharam forma plástica. Trata-se uma poética? Pode-se afirmar que uma obra é uma construção que revela os desejos.

O cinema traz uma nova e original visão do real — e, podemos dizer, pressupõe um novo conhecimento sobre a que nos referimos quando dizemos real, existente, visto — diferente tanto do nosso olhar natural quanto da sua descrição em palavras. Não importa se a história que está sendo contada é verdadeira, ou criada. O efeito visual é sempre de algo real (SILVA, 2018, p. 93).

Para as/os musicoterapeutas que viram o filme, os discursos, os signos integram, e de certa forma dialogam, com as suas experiências e referenciais teóricos, mas também com outros elementos que estão fora do seu universo profissional, processos tênues e dispersos.

Na visão de Flick (2004), é preciso levar em conta que uma metodologia de pesquisa baseada em uma obra fílmica — e inclui-se aqui o próprio ensaio de Sacks — parte da concepção de que as análises suscitadas geram sínteses a partir do que está encenado, editado, roteirizado, maquinicamente resolvido. As interpretações “de múltiplos intérpretes podem ser analisadas e comparadas no tocante às diferentes construções de suas realidades” (FLICK, 2004, p. 167).

Laurence Bardin (2016), professora da Universidade de Paris V, publicou em 1977 o livro que hoje tem sido referência para pesquisas qualitativas, o *Analyse de Contenu*. A análise de conteúdo envolve um conjunto de técnicas de análise de conteúdos comunicados visando obter, por meio de procedimentos sistemáticos, descrição de mensagens, indicadores que deem espaço para a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e recepção das mensagens (Cf. BARDIN, 2016, p. 47). Na linha de Bardin, a utilização da análise de conteúdo deve levar em conta três fases: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados — a inferência e a interpretação. A pré-análise, também chamada de fase de pré-exploração, é a fase da exploração de todo o material, das leituras flutuantes, com o objetivo de apreender e organizar de forma não estruturada aspectos importantes para a continuidade do trabalho. A segunda fase, a de exploração do material, é quando se faz a seleção das unidades de análise (ou unidades de significados), que podem ser palavras, frases, parágrafos ou mesmo um texto completo. A fase do tratamento dos resultados é quando, a partir das categorias ou

das unidades de análise, se reagrupam, se reorganizam os conteúdos para fazer as inferências (Cf. GASKELL, 2002).

Tais passos ou fases para organização dos dados sobre o filme com “o olhar” dos musicoterapeutas foram de grande valia. Assim, os dados foram lidos de modo flutuante para se chegar a uma forma de organização. Optou-se pela disposição numa linha vertical para cada análise cena a cena: análise/comentários sobre a musicoterapeuta e sua prática; análise/comentários sobre o Gabriel, enquanto paciente de Dianne; análise/comentários sobre a participação dos pais no processo musicoterapêutico do filho.

As respostas de cada musicoterapeuta foram sobrepostas para que pudesse ser observado o que foi destacado por eles em cada cena, as recorrências e também respostas únicas, o que constituiu unidades de análise. Utilizando os recursos de marca-texto e cores, os destaques foram assinalados. Depois dessa primeira etapa, os destaques foram “recortados” e sobrepostos (subconjuntos) no que se chamou de síntese, e foram nomeados, para a identificação das categorias de análise, as quais foram definidas e apresentadas nos Quadros 1 e 2, apresentados no item 5.1.3.

5.1.3 Apresentação sistemática do que os(as) musicoterapeutas “viram” ao assistir ao filme (o olhar)

Identificadas as categorias a partir das unidades de análise, conforme descrito no item anterior, apresentamos a seguir cinco quadros, que têm o papel de facilitar a visualização das categorias encontradas. São palavras-chave do que os(as) profissionais musicoterapeutas “viram”. Nos Quadros 1, 2, 3 e 4, sete das onze cenas observadas e analisadas tinham mais elementos para serem observados e analisados (cenas 1, 2, 3, 4, 5, 8 e 9).

MUSICOTERAPEUTA E PRÁTICA

Cena 1 - ENCONTRO DE DIANNE COM GABRIEL	Aproximação do tempo mental/musical	História de vida	Verificação da experiência	Música como estímulo	Memória musical	Detecção do ponto temporal	Reelaboração de experiências	Tempo emocional do paciente	Acesso às lembranças	
Testificação musical	Criação de espaço seguro	Compreen... dos procedime...	Audição musical	Efeitos da experiência musical	Acesso à expressão de sentimentos	Contato de olhar	Escuta ativa	Diálogo	Motivação para construção de narrativa de lembranças	
O ser musical	Acesso às memórias em relação à música	Ambiente relacional familiar	Canal de comunicação	Mobilização e acesso aos pensamentos... memória e sentimentos	Efeito emocional da música	Presentificação e reorientação do paciente	Ritmo associado à parte motora	Assimilação do conteúdo	Cadência rítmica	
História sonoro-musical	Cena 2 - DIANNE, GABRIEL E PAI	Postura clínica investigativa	Correspondên... com a cognição	Cena 4 - CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS DE GABRIEL	Cena 5 - DIANNE E GABRIEL OUVINDO MÚSICA	Cena 8 - DIANNE E GABRIEL PRATICAM PERCUSS... MÃOS	Formação nova memória	Níveis de autonomia	Cena 9 - DIANNE E GABRIEL PRATICAM PERCUSS... PANDEIRO	Possibilidades de comunicação
Conhecimento de interesses	Repertório	Cena 3 - DIANNE COM GABRIEL FALANDO DA MÚSICA DOS BEATLES	Experiência de audição	Conexção do sujeito a um outro tempo e espaço	Acolhimento das verbalizaç...	Música como mediadora de processos e afetos	Experiên... da recriação	Estabeleci... de relações com o cotidiano	Fomento de ferramen...	Continência para a produção sonora

Quadro 1 - Análise matricial das categorias relativas à musicoterapia e sua prática
 Fonte: Dados da pesquisa da autora, 2021.

GABRIEL, ENQUANTO PACIENTE DE DIANNE

Cena 1 - ENCONTRO DE DIANNE COM GABRIEL	Mudança de comportamento	Cena 2 - DIANNE, GABRIEL E PAI	Cognição	Experiência musical X experiência corporal	Acesso às lembranças	Cena 4 - CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS DE GABRIEL	Não se aplica
Receptividade	Desconforto	Receptividade	Memórias	Cena 5 - DIANNE E GABRIEL OUVINDO MÚSICA	Cena 8 - DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/ MÃOS	Padrão rítmico	Assimilação e memorização recente
Contato visual	Frustração de expectativa	Inquietação	Reconexão cognitiva	Expressão facial, corporal e verbal	Suporte da música de fundo	Música como forma de elaboração	Satisfação na atividade de improvisação
Não resistência	Reações de estranhamento	Música provocação do olhar	Cena 3 - DIANNE COM GABRIEL FALANDO DA MÚSICA DOS BEATLES	Fala de sentimentos em relação ao grupo e à canção	Cena 9 - DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DA PERCUSSÃO/ PANDEIRO	Recordação da rima	Recriação da métrica dos versos

Quadro 2 - Análise matricial das categorias relativas a Gabriel enquanto paciente de Dianne
 Fonte: Dados da pesquisa da autora, 2021.

OS PAIS DE GABRIEL NO PROCESSO MUSICOTERAPÊUTICO

Cena 1 - ENCONTRO DE DIANNE COM GABRIEL	Cena 2 - DIANNE, GABRIEL E PAI	Motivação	Cena 4 - CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS DE GABRIEL	Conflito entre a identidade sonora	Pais estão bem presentes no processo	Não entende que suas canções preferidas
Observar o movimento	Expectativa	Cena 3 - DIANNE COM GABRIEL FALANDO DA MÚSICA DOS BEATLES	Pai reticente	Participação do processo	Não compreensão	Expressão facial de contrariedade
O pai de Gabriel também se frustra	Contribuição	Orientação de procedimentos	Cena 5 - DIANNE E GABRIEL OUVINDO MÚSICA	Cena 8 - DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/MÃOS	Cena 9 - DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DA PERCUSSÃO/PANDEIRO	
Influência da música sobre a atividade cerebral	Participação ativa	Música conecta	Observação	Não se aplica	Não se aplica	

Quadro 3 - Análise matricial das categorias relativas aos pais de Gabriel em processo musicoterapêutico
 Fonte: Dados da pesquisa da autora, 2021.

<p>MELODIA. O processo musicoterapêutico - processo é mediado pela experiência musical; música atuou como mediadora de relações; a música atuou mediando a relação de Gabriel com sua história de vida; música brinca com nossas noções de presença/ausência. Musicoterapia é uma metáfora para a reelaboração de sentimentos e emoções; a cada nova experiência com um material musical já conhecido, a experiência é nova; subjetivo pode se materializar nos elementos musicais; material pode afetar nossa subjetividade; musicoterapeuta é um/a profissional que irá trabalhar no campo das possibilidades, das potencialidades.</p>	<p>HARMONIA. Teoria do princípio de ISO de Benenzon; sintonia do tempo mental do musicoterapeuta com o tempo mental do seu paciente por meio dos recursos musicais - identidade sonora; Dianne focou nos ISOs Cultural e Gestáltico de Gabriel; outras abordagens: plurimodal - modos receptivos e expressivos.</p>	<p>RITMO. A prática que possibilitou recriarem, reestruturarem e reestabelecerem um vínculo; processo musicoterapêutico criando estratégias que possibilitaram a interação com a música, abrindo canais de comunicação; a experiência musical com a música é o agente da terapia (BRUSCIA, 2016); o processo afeta toda a sua ecologia; recursos como reminiscência musical, discussão através da canção e transformação de canções (BRUSCIA, 2016); estabelecer uma relação terapêutica para, a partir disso, conhecê-lo por meio de suas experiências musicais; resgate de memória, estimular a memória e, paulatinamente, construir outras vivências significativas.</p>
<p>TIMBRE. A música pode trazer de volta para casa.</p>	<p>POESIA. A musicoterapeuta conduziu o processo com interações mediadas por músicas que foram significativas para G no contexto de sua história de vida; as músicas faziam com que ele despertasse de um estado de indiferença com o ambiente ao redor e se conectasse com as pessoas, com o aqui e agora; a musicoterapeuta foi retratada em um crescendo que mostrou, de início, a profissional buscando caminhos para abrir canais de comunicação com G; na medida em que ela conheceu a história de vida de G, a personagem se fortaleceu na implicação e responsabilidade que assumiu com o tratamento musicoterapêutico.</p>	<p>MÚSICA. Evidências científicas do que a música pode fazer em indivíduos com lesão encefálica; considera relações interpessoais profissionais; considerando suas diferenças individuais tanto quanto sua história musical; passa de técnicas receptivas para ativas; a música é um holograma de memórias afetivas, autobiográficas, dentre outras.</p>

Quadro 4 - Análise matricial das concepções de musicoterapia identificadas pelos(as) musicoterapeutas que analisaram o filme

Fonte: Dados da pesquisa da autora, 2021.

CENAS	MUSICOTERAPEUTA E SUA PRÁTICA	GABRIEL ENQUANTO PACIENTE DE DIANNE	OS PAIS DE GABRIEL NO PROCESSO MUSICOTERAPÊUTICO
<p>CENA 1: ENCONTRO DE DIANNE COM GABRIEL (21:42 - 23:47)</p> 	<p>Testificação musical; O ser musical; História sonoro-musical; Conhecimento de interesses; Aproximação do tempo mental/musical; Criação de espaço seguro; Acesso às memórias em relação à música.</p>	<p>Receptividade; Contato visual; Não resistência; Mudança de comportamento; Desconforto; Frustração de expectativa; Reações de estranhamento.</p>	<p>Observar o movimento; O pai de Gabriel também se frustra; Influência da música sobre a atividade cerebral.</p>
<p>CENA 2: DIANNE, GABRIEL E PAI (24:08 - 25:02)</p> 	<p>Repertório; História de vida; Compreensão dos procedimentos; Ambiente relacional familiar; Postura clínica investigativa.</p>	<p>Receptividade; Inquietação; Música provocação do olhar; Cognição; Memórias; Reconexão cognitiva.</p>	<p>Expectativa; contribuição; Participação ativa; motivação.</p>
<p>CENA 3: DIANNE COM GABRIEL FALANDO DA MÚSICA DOS BEATLES (26:55 - 30:01)</p> 	<p>Verificação experiência; Audição musical; Canal de comunicação; Correspondência com a cognição; Experiência de audição; Música como estímulo; Efeitos da experiência musical; Mobilização e acesso aos pensamentos, memória, sentimentos e atenção do paciente.</p>	<p>Experiência musical X experiência corporal; Acesso às lembranças.</p>	<p>Orientação de procedimentos; Música conecta.</p>
<p>CENA 4: CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS DE GABRIEL (36:55 - 38:57)</p> 	<p>Efeito emocional da música; Música-conexão do sujeito a um outro tempo e espaço, com o mundo, com as memórias; Memória musical; Detecção do ponto temporal; Reelaboração de experiências; Tempo emocional do paciente; Conexão a um espaço e um tempo; Acesso às lembranças; Acesso à expressão de sentimentos.</p>	<p>Não se aplica.</p>	<p>Conflito entre a identidade sonora; pais estão bem presentes no processo; Não entende suas canções preferidas; pai reticente.</p>

<p>CENA 5: DIANNE E GABRIEL OUVINDO MÚSICA. (39:08 - 40:00)</p> 	<p>Acolhimento das verbalizações; Contato de olhar; Escuta ativa; Diálogo; Motivação para construção de narrativa de lembranças; Presentificação e reorientação do paciente.</p>	<p>Expressão facial, corporal e verbal; Fala de sentimentos em relação ao grupo e à canção.</p>	<p>Observação; Participação do processo; Não compreensão; Expressão facial de contrariedade.</p>
<p>CENA 6: CONVERSA DE DIANNE COM GABRIEL SOBRE A SAÍDA DELE DE CASA. (44:00 – 45:00)</p> 	<p>Processos de subjetivação; Acolhimento das vivências; Escuta de narrativas.</p>	<p>Consistência na narrativa; Músicas da história sonoro-musical provocam reminiscências.</p>	<p>Elaboração de luto; Reviver momentos de dor; Angústia; Reconhecimento do papel da música; Interposição no trabalho.</p>
<p>CENA 7: CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS SOBRE A MEMÓRIA DE GABRIEL. (46:36 - 48:37)</p> 	<p>Técnica de audição; Memória; Postura profissional.</p>	<p>Não se aplica.</p>	<p>Verificação de possibilidades; alcançar musicalmente; Dificuldade reviver conflitos; Compreensão; Culpa; Frustração e divergência entre os pais; Momento de conflito.</p>
<p>CENA 8: DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/MÃOS. (55:52 - 57:02)</p> 	<p>Música-mediadora de processos e afetos; Ritmo associado à parte motora; Assimilação do conteúdo; cadência rítmica; Formação de nova memória; Experiência da recriação; Níveis de autonomia.</p>	<p>Padrão rítmico; Assimilação e memorização recente; Suporte da música de fundo.</p>	<p>Não se aplica.</p>

<p>CENA 9: DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/PANDEIRO. (59:47 - 01:01)</p> 	<p>Categorias identificadas: Criação de possibilidades de comunicação; Estabelecimento de relações com o cotidiano; Fomento de ferramentas; Continência para a produção sonora.</p>	<p>Música como forma de elaboração; Satisfação na atividade de improvisação; Recordação da rima; Recriação da métrica dos versos.</p>	<p>Não se aplica.</p>
<p>CENA 10: DIANNE E O PAI OBSERVAM GABRIEL TOCAR VIOLÃO PARA OS COLEGAS DA CLÍNICA. (01:06:10 - 01:07:05)</p> 	<p>Criação de memórias; Avaliação; Possibilidades de futuro.</p>	<p>Inserção social; Interação por meio da música; Lembranças.</p>	<p>Entusiasmo com o processo; Unidade buscando o mesmo objetivo; Interesse nos direcionamentos; Ativo no processo.</p>
<p>CENA 11: CONVERSA DOS PAIS, DIANNE E O MÉDICO PARA DECIDIR AUTORIZAÇÃO PARA IDA AO SHOW DE GRATEFUL DEAD. (01:24:45 - 01:26:27)</p> 	<p>Música mediando; Envolvimento; Indicação de apoio; Significado especial/pessoal.</p>	<p>Não se aplica.</p>	<p>Emoção dos pais; Música traz de volta o filho; Importância existencial da ida ao concerto; Música como mediadora de relações.</p>

Quadro 5 - Análise matricial das categorias elencadas a partir da análise realizada pelos musicoterapeutas das onze cenas

Fonte: Dados da pesquisa da autora, 2021.

5.2 A MÚSICA: “PROCESSOS INVISÍVEIS” E A MUSICOTERAPIA: *STIMMUNG* E RADICANTE NA OBRA ANALISADA

5.2.1 Análise das cenas

Para a análise dos dados foram selecionadas sete cenas (1, 2, 3, 4, 5, 8 e 9) comentadas pelos sujeitos da pesquisa no que se refere à “Musicoterapeuta e sua prática” e a “Gabriel enquanto paciente de Dianne”.

Importante destacar que os comentários referentes à “Participação dos pais no processo musicoterápico do filho” não serão analisados, pois muitos dos comentários estão contemplados nos dois anteriores.

Para a análise, os procedimentos adotados foram os seguintes: a identificação da cena, os fotogramas das cenas, apresentação das categorias levantadas, a descrição da cena feita por ao menos dois dos seis musicoterapeutas e as reflexões analíticas sobre o que os sujeitos da pesquisa viram na cena.

CENA 1 - Encontro de Dianne com Gabriel (21:42 - 23:47)



Categorias identificadas (“Musicoterapeuta e sua prática”): Testificação musical; O ser musical; História sonoro-musical; Conhecimento de interesses; Aproximação do tempo mental/musical; Criação de espaço seguro; Acesso às memórias em relação à música.

Breve descrição das cenas do filme

A musicoterapeuta Dianne se apresenta ao paciente Gabriel, pergunta seu nome, concorda com ele quando ele diz ser “um cara legal”. Convida-o para ouvir um trecho da “Marselhesa” (*La Marseillaise*), obra sugerida pelo pai. Ao colocar o trecho duas vezes, pois Gabriel manifestou contentamento ao ouvir os compassos iniciais, retirou no momento posterior a estes quando Gabriel manifestou desconforto. (Harmonia).

A musicoterapeuta se aproxima de Gabriel e diz seu nome. Ela pergunta o nome dele. Faz uns pequenos diálogos e ri com os trocadilhos das respostas dele. Ela o convida a escutar uma música. Coloca um disco que toca uma música que G conhecia (ele havia tocado no trompete anteriormente). G reage com sorriso ao primeiro verso e apresenta balanço patológico no segundo. Ela interrompe a música, acalma G e coloca novamente a música. A reação de G se repete. Ela interrompe a música novamente. (Poesia).

Na primeira cena, “Encontro de Dianne com Gabriel”, os profissionais da musicoterapia identificaram, a partir de suas experiências e seus “olhares”, os aspectos relativos à aproximação com o paciente, a identificação da história sonoro-musical do paciente, na tentativa de conhecê-lo, o que na área de musicoterapia é chamado de *testificação musical*. Nessa etapa do trabalho musicoterápico, são levantados dados para a elaboração do planejamento terapêutico. Há uma observação mais apurada das reações que o paciente apresenta a determinadas músicas, sons, instrumentos, bem como da possibilidade de estabelecer a comunicação e o vínculo com o paciente. Em geral são apresentados vários instrumentos musicais, havendo uma intencionalidade na estimulação sonora. Essa fase é também chamada, conforme Bruscia (2016, p. 66), de *avaliação diagnóstica*, fazendo parte do processo como um todo, que, em termos gerais, tem quatro fases ligadas e ao mesmo tempo distintas: *avaliação diagnóstica*, *tratamento*, *avaliação* e *conclusão*.

Importante lembrar que os musicoterapeutas respondentes da pesquisa fizeram a análise de Dianne e Gabriel, personagens ficticiais do filme, e esses têm características muito próprias, diferentes, por exemplo, das personagens de romances. Os personagens ficticiais não são pacientes reais das sessões vivenciadas na experiência dos sujeitos da pesquisa, no dia a dia do trabalho musicoterapêutico. Em se tratando da análise de um filme, é preciso levar em conta

que eles trataram de personagens ficticiais. No cinema, o personagem ficticional é um ator, uma pessoa registrada nas suas imagens, vozes e ruídos já fixados, organizados. Comparando com a personagem no teatro, há encarnação provisória, podem acontecer ocorrências que mudam a cena. A personagem de ficção cinematográfica só vive quando encarnada em um ator. Escreve Paulo Emílio Sales Gomes: “em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores” (GOMES, 2007). A personagem do romance é feita de palavras escritas, enquanto no cinema há o condicionamento ao contexto visual. Esse autor cita André Bazin, o qual afirma que mesmo as pessoas não tendo contato com a obra de Cervantes, passam a conhecer Dom Quixote. Assim, a personagem Dianne tem um contexto visual que talvez seja muito diferente da musicoterapeuta citada pelo Dr. Sacks no ensaio e das(os) musicoterapeutas que os sujeitos conhecem, entretanto, a atriz Julia Ormond é, no filme, Dianne Daley, com todas as suas características físicas, os modos de ser e pensar delineados pelos criadores da obra.

Tratando da obra fílmica e seus personagens como uma obra de arte, vale lembrar a visão de Nicolas Bourriaud sobre o cinema. Ele escreve que com o cinema se abre um novo espaço mental, sendo um momento escrito da realidade. Para ele, na obra de arte temos uma edição tosca que apreende o real social pela forma. Geralmente, as “obras produzem ficção de um universo que funciona de modo diferente” (BOURRIAUD, 2011, p. 99). Esse universo traz para a realidade social, que é contínua, uma dimensão do infinito, “da mesma forma que a linguagem nos permite recortar em pedaços pequenos essa realidade física que, para o animal, constitui um *continuum*, um espaço unidimensional” (BOURRIAUD, 2011, p. 99). A arte, em sua dimensão ficticional, rompe com a cadeia da realidade, e acaba por ter uma natureza precária, mas amplia a realidade do movimento, introduzindo a utopia e alternativa (BOURRIAUD, 2011, p. 100).

O sentido dado ao que é visto é produto de uma interação entre o artista e o espectador. Ele ressalta a importância de o espectador trabalhar para produzir

[...] o sentido é o produto de uma interação entre o artista e o espectador, e não um fato autoritário. Ora, na arte atual, eu, enquanto espectador, devo trabalhar para produzir sentido a partir de objetos cada vez mais leves, mais voláteis e intangíveis. Antes, o decoro do

quadro fornecia formato e moldura; hoje muitas vezes temos de nos contentar com fragmentos (BOURRIAUD, 2009a, p. 39).

Bourriaud afirma que o sujeito radicante é aquele que tem a experiência como um relato dialogado, ou intersubjetivo, com as superfícies que atravessa, traduzindo-se. “O sujeito radicante apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita” (BOURRIAUD, 2011, p. 54).

No filme, a cena mostra Dianne, na visão da maioria dos sujeitos da pesquisa, criando um espaço seguro para essa testemunha, tanto para obter o conhecimento sobre os interesses do paciente como também para buscar a aproximação com o tempo mental-musical do paciente. Ficou evidenciado que a maioria dos sujeitos enfatizou o primeiro objetivo, qual seja, o de conhecimento dos interesses de Gabriel, com menor intervenção da profissional.

Para o sujeito *Melodia*, nessa cena teve início o processo de testemunha musical, um processo de escuta para análise do “laço que o paciente faz com determinados tecidos musicais”. Esse afirma: “fica evidenciado que a experiência musical produz efeitos e afetos e que escutar e analisar esses efeitos e afetos é parte do trabalho da musicoterapeuta” (*Melodia*). O sujeito *Poesia* descreve a cena como uma “experiência de audição para testemunhar a capacidade de ouvir e acessar memórias em relação à música”. Escreve, ainda, que a musicoterapeuta utilizou uma música que Gabriel já conhecia (*La Marseillaise*) para “potencializar a comunicação não verbal e estimular a memória afetiva/associativa” de Gabriel. Afirma também que foi criado “um ambiente relacional com volume de voz médio, contato de olhar, distanciamento corporal adequado, para não intimidar nem invadir o espaço de Gabriel”. O sujeito *Ritmo* viu esse momento como o de conhecer a “história sonoro-musical” de Gabriel, assim como o sujeito *Música*, que afirma a posição de Dianne de avaliação, “na qual intervém menos, e usa uma modalidade receptiva”. De certa forma, o mesmo é asseverado pelo sujeito *Timbre*, que afirma a posição da musicoterapeuta de estar atenta às “manifestações/reações do paciente, expressões corporais afetadas pela música”.

Já na análise do sujeito *Harmonia*, Dianne “entrou em ressonância com o ser musical do paciente”. Esse “ser musical” refere-se ao princípio de ISO Gestáltico tratado por Benenzon, o qual desenvolveu a teoria baseada na visão de que todo o

ser humano “possui um conjunto de sons e manifestações musicais diversas que o caracteriza e se constitui nos momentos de sua história” (Harmonia). Trata-se da aproximação “do tempo mental/musical do paciente”.

A observação do “laço que o paciente faz com determinados tecidos musicais”, o conhecimento da sua história sonoro-musical, ou seja, a testificação musical, parece estar aquém do que ocorre com o paciente e a musicoterapeuta, pois, na visão de *Harmonia*, para além da posição de avaliador, de fazer a testificação, de estar atento às reações do paciente, o profissional entra em ressonância com esse ser musical do paciente. Tal visão leva a pensar que o entrar em ressonância com a pessoa Gabriel, com o jovem personagem acometido por uma grave lesão que comprometeu a memória, é uma possibilidade para tanto o paciente quanto para a musicoterapeuta entrarem em contato consigo mesmos e com o outro, dando passagem para os fatos da história pessoal marcados na subjetividade do paciente.

No caso do paciente Greg, descrito pelo Dr. Sacks no ensaio “O último hippie”, a aproximação com o paciente ocorreu no hospital, antes de fazer a cirurgia de remoção de um tumor que o deixara sem memória. Escreve ele:

Greg não tinha praticamente nenhuma memória dos acontecimentos posteriores a 1970, certamente nenhuma memória coerente ou cronológica deles. Parecia ter sido abandonado, desamparado, nos anos 60 — sua memória, seu desenvolvimento e sua vida interior pareciam ter sido interrompidos desde então (SACKS, 2006, p. 35).

Mais adiante escreve saber, pelo assistente social do hospital, que Greg era apaixonado por música, especialmente por bandas de *rock and roll* dos anos 60. Conta que fez perguntas sobre o assunto e “deu-se uma completa transformação — ele perdeu sua desconexão, a indiferença, e falou com grande animação sobre suas bandas de rock e músicas prediletas — sobretudo do *Grateful Dead*” (SACKS, 2006, p. 56). Cantou “Tobacco Road” e logo Greg cantou a canção inteira com sentimento e convicção. “Parecia transformado, uma pessoa diferente, inteira, enquanto cantava” (SACKS, 2006, p. 57). Continuaram a longa conversa sobre música e bandas da época, o que, para o Dr. Sacks, delimitou a extensão de sua amnésia. “Sua memória fora interrompida por volta de 1970, ou antes. Estava preso nos anos 60, incapaz de seguir adiante. Era um fóssil, o último hippie” (SACKS, 2006, p. 57).

Entretanto o “último hippie”, segundo o Dr. Sacks, estava confinado a um único momento — “o presente” —, desprovido de qualquer sentimento de um passado e de um futuro. Mas nesse presente de Greg estava a possibilidade de aprender nomes, conhecer a voz das pessoas, reconhecer as pessoas que conviviam com ele no hospital para doentes crônicos, onde as pessoas permanecem por muito tempo. Assim, ele conheceu a musicoterapeuta Connie Tomaino, com quem passou a conviver. Ao mesmo tempo em que a reconhecia, falava de outra Connie, a quem fazia elogios por ser alguém com grandes habilidades musicais, mas que depois de algum tempo foram perceber ser a mesma pessoa. Com Connie ele, que mantinha a capacidade de tocar guitarra, ampliou seu repertório musical e aprendeu novas técnicas.

Cabe destacar a questão do tempo presente vivido por Greg, paciente do Dr. Sacks e por Gabriel, o personagem do filme. Confinado no tempo presente, como afirmou o Dr. Sacks, ao Greg faltava o sentido de sequência, de continuidade, vivendo-o-momento, por não diferenciar esse ou aquele momento passado. Gabriel, na cena descrita pelos sujeitos musicoterapeutas, era alguém submetido a uma situação nova, uma testificação para verificar, por exemplo, a “história sonoro-musical” ou estimular a “memória afetiva/associativa”, ou ainda do “tempo mental/musical do paciente”. Nesse aspecto, parece haver uma expectativa de estabelecimento de conexões, de consciência e vida interior, de relações temporais.

Nas categorias identificadas, a testificação musical; o ser musical; a história sonoro-musical; o conhecimento de interesses; a aproximação do tempo mental/musical; a criação de espaço seguro; o acesso às memórias em relação à música, há uma pressuposição de continuidade de tempo enquanto passado, presente e futuro, de um “tempo histórico” tradicional, de uma experiência vivida de um futuro aberto e um passado deixado para trás.

Gumbrecht chama de interferência entre dois cronotopos (visões de mundo enquanto tempo tradicional) que produz uma “situação existencial de nevoamento, ou mesmo de ausência de contornos e orientação” (GUMBRECHT, 2016, p. 105). Há um universo de contingências, onde parece não ter restado percepção nem padrão coerente no mundo. Gabriel, sem o tempo histórico, talvez não tenha os “contornos” de orientação, mas a linguagem falada na presença do seu presente estabelece relações físicas com a musicoterapeuta, há um espaço físico onde ele e as coisas do mundo acontecem em momentos de intensidade.

Gumbrecht escreve que na produção da presença há tangibilidade (espacial), uma maior ou menor intensidade. Para ele, qualquer forma de comunicação implica a produção de presença: “[...] que qualquer forma de comunicação, com elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão se comunicando de modos específicos e variados [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 39). O que está à nossa frente, o que estava à frente de Gabriel no momento descrito pelos sujeitos pesquisados, é o que está [presente, à frente (*prae-esse*)]. Os corpos são instâncias de contato com o mundo. A linguagem é capaz de proporcionar “experiências vividas” e experiências estéticas, não somente como experiência de interpretação. Gumbrecht aponta que a experiência estética não se deve limitar as análises com base nos investimentos mentais. Isso porque na experiência estética o que atrai é algo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar (GUMBRECHT, 2010, p. 129). Tal experiência dá certa sensação de intensidade, o que não é encontrado nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano vivido; portanto, poderíamos afirmar que não se poderia observar o paciente somente pelo olhar cartesiano da testificação. “Aparentemente, esses investimentos e seus resultados vão depender, pelo menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los” (GUMBRECHT, 2010, p. 130). Ainda que todo e qualquer contato humano com as coisas do mundo tenha de sentido e de presença, e que a situação da experiência estética seja específica, pois possibilita viver a tensão do sentido e da presença, o peso de um e do outro diferem. A dimensão do sentido predomina quando se lê um texto. “Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música — e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas” (GUMBRECHT, 2010, p. 139). Assim, Gumbrecht nos auxilia a ver que, no contato com o paciente, a musicoterapeuta personagem do filme pode ter experienciado as relações com Gabriel na sua “coisidade” pré-conceitual, ativando a sensação pela dimensão corpórea e espacial da sua existência, entretanto, na visão dos musicoterapeutas que viram a cena, o momento ficou circunscrito ao conceitual, ao modelo do distanciamento, deixando de ver que Dianne podia estar em “sintonia” com Gabriel, no “estar em sintonia com as coisas do mundo”.

Considerando a poética, a intensidade da experiência vivida, a estética musical que faz Gabriel estar no presente pela presença, vale destacar o papel da poesia.

Para Gumbrecht, a poesia é um forte exemplo da possibilidade de simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido.

A poesia, a lírica, tem força capaz de transfigurar a realidade do homem, dar sentido à vida e elevar o pensamento do homem (Cf. DONIZETI, 2012, p. 68). Para o autor que retoma o Octávio Paz, a lírica é uma experiência arriscada, “pois a poesia diz respeito aos momentos afins ao sentimento oceânico que, para Freud, era peculiar à experiência religiosa e que consiste em se sentir agitado nas águas primordiais da existência” (DONIZETI, 2012, p. 68). A rima, a aliteração, os versos constituem presença, mobilizam e colocam em risco a experiência do sentido.

Na cena destacada, com os referenciais, a análise elaborada pelos sujeitos musicoterapeutas, as categorias identificadas e as demais observações feitas acima, chama a atenção a importante contribuição de Gumbrecht para pensar o que um dos sujeitos da pesquisa destacou, ou seja, na cena a musicoterapeuta Dianne entrou em ressonância com o ser musical do paciente.

CENA 2 - Dianne, Gabriel e Pai (24:08 - 25:02)



Categorias identificadas: Repertório; História de vida; Compreensão dos procedimentos; Ambiente relacional familiar; Postura clínica investigativa.

Breve descrição das cenas do filme

Dianne, Gabriel e seu pai estão sentados juntos na sala em que acontecem as sessões de Musicoterapia e escutarão a uma música juntos. Quando essa é iniciada, novamente, Gabriel passa a olhar para o disco. Em seguida Henry pergunta a Gabriel informações sobre a mesma (que música é e quando Henry a escutou pela primeira vez), a partir disso Gabriel apresenta o mesmo comportamento da cena anterior, ele passa a balançar o seu corpo para a frente e para trás, enquanto Henry e Dianne o observam. (Ritmo).

Os três no quarto de Gabriel, Dianne apresenta a música “Fairy Tales...” e Gabriel responde aspectos do ano e cantor, mas sua expressão corporal é hesitante diante da pergunta do pai “você se lembra de quando eu ouvi essa música?”. (Música).

A maioria dos sujeitos da pesquisa enfatiza que nessa cena há a continuidade da testificação musical com ênfase na escuta. Dianne convidou o pai e na sessão observa o pai e o filho para “conhecer as relações que Gabriel fazia com as músicas que escutavam. Ela ficou atenta às reações de G (verbais e não verbais)” (Poesia).

Quando a musicoterapeuta promove o encontro do paciente e o pai, ela está buscando estabelecer um ambiente relacional familiar na busca do repertório musical das suas histórias de vida. Para Bruscia (2016), o processo musicoterapêutico, para ser considerado enquanto tal, envolve, necessariamente, a interação de três agentes: o cliente, o terapeuta e a música. No caso da cena, dada a condição do “cliente”, o pai é chamado a participar. Já era de conhecimento de Dianne que o pai tinha um repertório próprio e conhecia o do filho; assim, ela esperava que, num ambiente familiar, pudesse vir à tona o repertório, a experiência musical do Gabriel. Na interação com o pai a memória dele talvez fosse reativada para que se autoexpressasse. Importante ressaltar que no processo musicoterápico há diferenças entre autoexpressão, interação e comunicação. É o que escreve Bruscia:

Autoexpressão, como usado aqui, é essencialmente uma questão privada. Em contraste, no interagir e no comunicar existe o interesse em ter com o mundo um dar-e-receber de influências mútuas; é um processo de influenciar e ser influenciado de forma recíproca (BRUSCIA, 2016, p. 88).

A autoexpressão, para o autor, pode ser considerada uma liberação do que está do lado de dentro, e não só uma relação com o que está fora. A musicoterapeuta,

em sua postura clínica e investigativa, expressão usada pelo sujeito *Música*, facilita a autoexpressão com a música, vista como “uma instituição humana na qual indivíduos criam significado e beleza através do som, usando as artes da composição, improvisação, performance e escuta” (BRUSCIA, 2016, p. 59). Quando alguém se expressa, isso pode ocorrer independentemente de que o faça para outra pessoa, ou num determinado momento. O sujeito *Ritmo* escreve que Dianne observava todas as expressões do paciente, vistas como respostas corporais, emocionais e verbais, e não apenas como autoexpressão. *Poesia* e *Música* também utilizam o termo reações, verbais e não verbais.

Na musicoterapia criativa, cuja principal metodologia para o desenvolvimento da sessão é a improvisação musical, o objetivo é buscar a *music child*. Nordoff e Robbins propuseram como princípio de trabalho o acesso ao novo, ao original, ao desconhecido, e para isso é preciso que se leve em conta tanto a musicalidade como a liberdade criativa e a espontaneidade, a intuição, e o comprometimento do musicoterapeuta com o processo. Conforme expressou a musicoterapeuta e pesquisadora Camila Siqueira Gouvêa Acosta Gonçalves, o que se espera é encontrar a musicalidade inata de cada ser humano, e para isso deve ser observado o que a presença do paciente comunica, desde a expressão facial, o olhar, os movimentos, o humor (informação verbal)⁴⁷. Ou seja, são observadas a cognição, a expressividade, a capacidade comunicativa. “Seu objetivo é se comunicar com ela como ela estiver. O que você toca e como você toca expressam sua presença à criança e inauguram o fluxo da experiência” (NORDOFF; ROBBINS, 1977, p. 43). A musicalidade, uma área de habilidades e sensibilidades, é o núcleo saudável que pode se confrontar com uma determinada patologia, a *Condition Child*, uma condição que bloqueia o acesso à musicalidade. A pesquisadora escreve que nessa abordagem há um jogo de intercâmbio musical. O que se percebe é que se cria uma situação musical em que tanto o paciente quanto o musicoterapeuta têm participação ativa. Na cena em questão, os musicoterapeutas concordam que há uma participação ativa de Dianne, do pai e, em certos momentos, do próprio paciente, mas impõe-se uma postura clínica investigativa, ora percebida do ponto de vista da interação, ora do ponto de vista da comunicação.

⁴⁷ Aula expositiva com o tema “aspectos teóricos e metodológicos da Musicoterapia e sua articulação com a prática profissional”, ministrada na Unespar, *Campus Curitiba II*, em 26 de outubro de 2020.

CENA 3 - Dianne com Gabriel falando da música dos Beatles (26:55 - 30:01)

Categorias identificadas: Verificação experiência; Audição musical; Canal de comunicação; Correspondência com a cognição; Experiência de audição; Música como estímulo; Efeitos da experiência musical; Mobilização e acesso aos pensamentos, memória, sentimentos e atenção do paciente.

Breve descrição das cenas do filme

Na sala de musicoterapia, G está sentado no sofá, atrás se veem vários instrumentos musicais. D está sentada na frente de G. Ela coloca a canção “All you need is love”, dos Beatles, para escutarem. (Poesia).

Dianne, ao ouvir o trecho da Marselhesa na introdução da canção “All you need is love”, dos Beatles, deduz que está nesta canção o apreço de Gabriel por este trecho. Então, ansiosa em obter resultado, intervém utilizando a audição desta canção e a reação de Gabriel é imediata. Após o trecho da Marselhesa, ele ouve “Love, love, love” e expressa seu amor pela obra dos Beatles, além de mencionar o álbum “Magic Mystery Tour”, outras canções do mesmo e outro álbum da banda, “Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band”. Ele faz menção ao arranjo orquestral das canções. Cita outras bandas e artistas da época (+ou- 1959-1970). Fala sobre um show que assistiu de alguns deles com bastante entusiasmo. Verbaliza sobre a “viagem” que ele experimenta com a música deles. Dianne pergunta se ele sabe por que está em tratamento. Ele responde porque não é muito inteligente. Ela diz que o acha muito inteligente. Pergunta se ele sabe onde e quando nasceu. Ele responde prontamente. Ela pergunta quantos anos ele tem, mas ele afirma não se preocupar com isso. Ela confirma

que de fato isto não é uma pergunta importante. Ela pergunta qual é o presidente atual. Ele diz que é Lyndon, o que foi baleado. Ela sugere a resposta: “Ronald...” e ele responde: “McDonald...”. Ela não insiste no assunto, interrompe a audição musical e pensa em tentar outra coisa. Dianne põe no toca-discos outro artista. Pergunta a ele quem é, e ele responde prontamente: “Uncle John’s Band? ”, em tom interrogativo. Ela confirma. Ele fala sobre sua sensação de “viajar” com este tipo de canção. Gabriel diz que quase os viu uma vez e Dianne pergunta o que aconteceu. Ele diz: “Não conseguimos”. Ela pergunta se ele quer falar sobre isso. (Harmonia).

A cena 3 foi vista pelos sujeitos da pesquisa, assim como na cena 2, também como continuidade do processo de testificação musical, mas fazendo o que a maioria chamou de experiência musical, experiência essa que vai além do campo exclusivamente musical, pois envolve outros aspectos cognitivos. O sujeito *Música* escreve: “Dianne escuta as respostas de Gabriel e aproveita a oportunidade da música como estímulo para lhe fazer perguntas sobre fatos recentes — sobre ele e o ambiente. Ela abre novos ciclos de conversa, mesmo quando as respostas não são as ‘adequadas’”. Tal cena exemplifica o que Bruscia (2016) observa no uso das experiências musicais. Para ele, o primeiro passo é decidir quais as facetas da experiência musical melhor atendem às necessidades da pessoa, e afirma o imperativo de levar em conta o que chama de recursos — físicos, emocionais, mentais, relacionais e/ou espirituais. *Harmonia* escreve que, após fazer a verificação da expressão efusiva e emocionada do paciente diante do exemplo musical dos Beatles, “faz mais perguntas sobre épocas, pessoas. No entanto, ao observar que ele errou o nome do presidente atual dos EUA, percebe que este tipo de pergunta não seria um procedimento adequado”. Já o sujeito *Ritmo* observa que Dianne “abre um canal de comunicação com Gabriel a partir do universo sonoro-musical dele”. Argumenta que a musicoterapeuta vê a “necessidade da presença das músicas que compõe a história de Gabriel e que permearam a sua vida”.

Vale lembrar Bourriaud e as suas contribuições para pensar as práticas artísticas, enquanto aquelas que são tomadas do ponto de vista teórico-prático, no grupo das relações sociais, e não somente como espaço privativo. Assim, o que é da experiência individual estaria sempre em consonância com a construção do coletivo.

Gabriel foi um jovem que viveu coletivamente o momento que mudou a história do *rock and roll* no mundo. Tanto privativamente como em suas relações no mundo social, ele teve a influência dos Beatles, assim como toda uma geração de jovens. O grupo inglês tinha uma linguagem própria e única e foi atuante de 1962 a 1970. O

contexto era de rejeição à Guerra do Vietnã, o que fortaleceu diferentes movimentos de liberação sexual, o psicodelismo, o consumo de drogas, dentre outros. Vigorava o princípio da rebeldia e da transgressão. No campo da canção de massa, os Beatles foram considerados um fenômeno, tendo um grande alcance social e desdobramentos em diferentes esferas, seja política, seja comportamental, e em especial, na esfera das artes. Segundo Tárík Souza, os Beatles produziram os milagres da música e da democracia.

[...] os *Beatles* representaram dois grandes milagres: o da música e o da democracia. Seus sons foram o veículo da revolta da juventude, subiram às alturas de Mozart e Beethoven e, de ruídos para a inconsequência dos adolescentes, tornaram-se ritmos da alegria de viver para moços e velhos (SOUZA, 2003, p. 62).

O personagem Gabriel viveu em ritmo da alegria e por ela fez opções, saindo do espaço privado da família para ir viver em espaços coletivos ao ritmo do *rock and roll*.

Harmonia relatou que a musicoterapeuta, mobilizando a memória do paciente, trabalhando com as “funções superiores”, possibilitava que ele se aproximasse dos conteúdos de sua história e começasse a resgatar sua subjetividade. Coloca uma observação quanto ao referencial teórico, pois aponta que “funções superiores e subjetividade” são termos do arcabouço teórico da psicologia histórico-cultural. Esse destaque de certa forma se aproxima, em termos conceituais, da visão de *Poesia*, a qual destaca que a “canção não ocasionou frustração, e sim, formou uma ‘arena de participação’ (RUUD, 1998 apud CUNHA; VOLPI, 2008, p. 86), na qual ela se viu acessando os pensamentos e sentimentos de G”. Mais adiante escreve que a “sensibilidade musicoterapêutica, a habilidade para entender que seriam músicas específicas que tivessem significado no contexto da história de vida de G, permitiram que o processo realmente se iniciasse”.

Importante destacar que quase todos os sujeitos apontam para os aspectos históricos da vida, da experiência musical de Gabriel. O que percebem é a musicoterapeuta Dianne investindo nessa linha de trabalho.

Escreve *Harmonia*: “Manifesta ansiedade diante do que virá com a audição da canção e manifesta muita satisfação após perceber que Gabriel, depois de *La Marseillaise*, não manifesta frustração, mas profunda emoção de satisfação”.

Em relação à mesma cena 3, observada do ponto de vista do paciente, os sujeitos da pesquisa, em sua maioria, evidenciaram a reação corporal de Gabriel, que se tornou intensa e emocionada, especialmente quando ouviu “o trecho de *La Marseillaise* em que a canção dos *Beatles* se revela”. Por ser *La Marseillaise*, o hino da França, essa canção tinha um apelo mundial e apresentava uma mensagem de paz nos tempos da Guerra do Vietnã.

Gabriel teve uma influência definidora dos acontecimentos na América nos anos 50 e na Inglaterra nos anos 60, pois, assim como milhares de jovens, ele também procurava o novo, um outro estilo de vida. Em “O último hippie”, o Dr. Sacks, logo no início do ensaio, escreve que Greg era um garoto talentoso e atraente que talvez se tornasse um letrista de músicas. Entretanto, começou a questionar tudo, “[...] passou a odiar a vida convencional de seus pais e vizinhos, e o governo cínico e belicoso do país. Precisava se rebelar, mas também encontrar um ideal e um guia. [...] adorava rock, em especial *acid rock*, e, sobretudo, o *Grateful Dead*” (SACKS, 2006, p. 51).

Conta ainda que Greg em 1968 saiu de casa influenciado pela onda de “se ligar, experimentar todas e cair fora”, foi morar no Village, onde experimentou ácido e outras drogas na busca da liberdade e “consciência superior”. “Mas ‘experimentar todas’ não satisfaz Greg, que continuava com a necessidade de uma doutrina e um tipo de vida mais codificados” (SACKS, 2006, p. 51).

Era a época de Timothy Leary, que influenciou muitos jovens a fazer a experiências psicodélicas defendendo as propriedades terapêuticas e espirituais do LSD. E assim, em 1969 Greg vai para o Swami Bhaktivedanta e sua Sociedade Internacional para a Consciência em Krishna.

Tais detalhes não são narrados no filme. Entretanto, na obra Gabriel reage justamente quando ouve *La Marseillaise* revelada na canção dos *Beatles*. Escreve *Ritmo*: “novamente, Gabriel tem o seu semblante e expressão corporal modificados ao escutar a canção proposta, mas dessa vez é a canção que ele estava esperando”. *Poesia* observa que Gabriel “se voltou para o aparelho de som e se envolveu com canção, alterando a posição corporal. Dessa vez, a canção não desencadeou o balanço patológico, muito provavelmente por ser a música que correspondia às lembranças de G. Ele revelou que amava os *Beatles*, reconheceu e verbalizou o nome da canção”. Para *Música*, Gabriel amplia a sua fala e coloca conteúdos de si mesmo, trazendo fatos da sua vida, entretanto considera ainda respostas evasivas. Isso

remete ao que Sacks escreveu em *Alucinações Musicais* sobre o poder da música de expressar estados íntimos:

A música, dentre as artes, é a única ao mesmo tempo completamente abstrata e profundamente emocional. Não tem o poder de representar nada que seja específico ou externo, mas tem o poder exclusivo de expressar estados íntimos ou sentimentos. A música pode penetrar direto no coração; não precisa de mediação (SACKS, 2007a, p. 288).

Observa-se que nesses destaques não há especificamente uma preocupação dos sujeitos com os estados íntimos e os sentimentos de Gabriel, e sim, uma análise da maioria dos sujeitos respondentes, com os aspectos musicais, cognitivos (funções superiores) e corporais do paciente. São as reações de Gabriel que vão dando a direção para a musicoterapeuta. Bruscia observa que o terapeuta sempre tem as opções de dirigir, codirigir e seguir o paciente, em termos de metas, experiência musical e na condução da sessão (BRUSCIA, 2016). Nesse sentido, dependendo do que acontece, o musicoterapeuta define a sua estratégia e decide qual a experiência usará, e nela a música pode gerar um processo de mudança, uma experiência estética ou espiritual ou mesmo um recurso cultural (Cf. BRUSCIA, 2016).

Em *Estética Relacional*, Bourriaud cita Félix Guattari para tratar do paradigma estético e da arte. Esclarece que tanto a *psykhé* como o *socius* se constroem em arranjos produtivos, e a arte é um desses arranjos. A noção de subjetividade é um dos fios condutores das pesquisas de Guattari, e com isso a subjetividade determina a concepção de arte, bem como seu valor.

A subjetividade como produção, no dispositivo guattariano, desempenha o papel de pivô ao qual os modos de conhecimento e ação podem se engatar livremente e se lançar em busca das leis do *socius*. Aliás, é isso que determina o campo lexical empregado para definir a atividade artística: não resta nada do fetichismo habitual nesse registro discursivo. A arte é definida como um processo de semiotização não verbal, e não como uma categoria separada da produção global. Extirpar o fetichismo para afirmar a arte como modo de pensamento e "invenção de possibilidades (*sic*) de vida" (Nietzsche): a finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação (BOURRIAUD, 2009a, p. 46).

CENA 4 - Conversa de Dianne com os pais de Gabriel (36:55 - 38:57)



Categorias identificadas: Efeito emocional da música; Música - conexão do sujeito a um outro tempo e espaço, com o mundo, com as memórias; Memória musical; Detecção do ponto temporal; Reelaboração de experiências; Tempo emocional do paciente; Conexão a um espaço e um tempo; Acesso às lembranças; Acesso à expressão de sentimentos.

Breve descrição das cenas do filme

Musicoterapeuta apresenta as verificações e análises para o pai e a mãe de Gabriel. Comenta o motivo pelo qual o comportamento de Gabriel mudou durante a primeira experiência receptiva. (*Melodia*).

A cena é iniciada com Dianne conversando com os pais de Gabriel. Ela pergunta a eles se os mesmos conhecem a sensação de, ao escutar uma música, serem transportados de volta ao momento dessa escuta. Henry se empolga afirmando e justifica, com isso, o motivo de ter escolhido a canção da cena. Dianne explica a Henry que a música que Gabriel ama e que é significativa para ele não é a mesma de seu pai e conta a eles sobre a experiência com a escuta da canção dos Beatles (“All You Need is Love”). Helen (mãe de Gabriel) pergunta à Dianne o que aconteceu com Gabriel ao escutar a canção e ela conta, empolgada, sobre a experiência. (*Timbre*).

Na cena 4, denominada “Conversa de Dianne com os pais de Gabriel” (36:55 - 38:57), ela apresenta para os pais de Gabriel, assim como escreveu *Melodia*, as verificações e análises ocorridas na testificação, comentando o motivo pelo qual o comportamento de Gabriel mudou na experiência receptiva. Mas também, conforme escreveu o sujeito *Timbre*, nessa cena ocorre uma conversa que envolve diretamente

os pais, pois “ela pergunta a eles se os mesmos conhecem a sensação de ao escutar a uma música serem transportados de volta ao momento dessa escuta”. Com isso, ela abre o espaço para os pais e tem a oportunidade de explicar o processo iniciado com o filho deles. Chama atenção a observação feita por *Harmonia* no que se refere à coerência da profissional musicoterapeuta em relação a uma certa dissonância da expectativa dos pais. Escreve *Harmonia*:

A prática da musicoterapeuta é bem coerente com o que se espera de um profissional da área neste contexto. Mesmo não satisfazendo a expectativa do genitor do paciente, ela foi coerente com os procedimentos que, por sua vez, são alinhados e coerentes com o tempo emocional do paciente.

Música escreve que Dianne explica com exemplos simples a partir do efeito emocional da música de significado pessoal na vida de cada um, e é corajosa ao insistir que o repertório que é estímulo para o Gabriel não é o mesmo para seu pai. O sujeito *Poesia* destaca na fala de Dianne o papel da música para Gabriel, afirmando que “as músicas que têm significado para ele fazem com que ele se conecte com o mundo, com as memórias, se torne o G. (*sic*) de antes da amnésia”. *Poesia* observa, ainda, que Dianne começou a entender o papel da música na vida do paciente e quanto a música “se revelou potente para abrir canais de comunicação entre ela e ele, de acessar lembranças e de possibilitar a expressão de sentimentos relacionados aos fatos vividos”. Nessa mesma linha de raciocínio, *Melodia* escreve que Dianne explica a possibilidade da música para estabelecer a conexão entre o sujeito a um outro tempo e espaço, e assim poder viver um pouco nesse tempo e espaço. Destaca que nesse outro tempo e espaço é possível reviver, “mas também reelaborar experiências e, assim, inscrever experiências outras”. Nesse mesmo sentido, o sujeito *Ritmo* escreve que Dianne explicou para o pai de Gabriel que “a música que é significativa para Gabriel o conecta a um espaço e um tempo que são dele”. Para Sacks, a música teria essa capacidade de fazer o paciente expressar estados íntimos do sujeito, conforme já citado. A “música pode penetrar direto no coração; não precisa de mediação” (SACKS, 2007a, p. 288).

Dianne conta que vivenciou a experiência da escuta da canção dos Beatles, bem como de outras canções da mesma época, e com isso ela conseguiu perceber o período (aproximadamente) em que o declínio de memória de Gabriel iniciou. O mesmo afirmou *Timbre* em sua observação sobre a música: “te leva de volta

instantaneamente no tempo/lugar passado com mesma emoção, como se tempo não houvesse passado!"; a "memória musical possibilita detectar ponto temporal em que a memória começa a falhar (período em anos)".

Por tudo que os sujeitos da pesquisa comentaram, nos parece possível ir além, pensando na música como forma de tradução musical, uma forma de música "enquanto presença". Gumbrecht, ao propor irmos além do campo hermenêutico, aproxima-se da ideia de tradução, ou de passagem, via o ritmo, a música, a melodia de uma canção. Assim, rompendo com a perspectiva de interpretação de palavras, por exemplo, a música pode ser vista "enquanto presença".

Gumbrecht relata em sua obra *Produção da presença* que quando um colega e ele deram aula no Departamento de Musicologia de Stanford, foram convidados para dar um curso de Introdução às Humanidades e chegaram ao consenso de iniciar expondo aos alunos os diferentes tipos de experiência estética, para que eles tivessem a vivência da intensidade. Escreve ele: "Queria que os alunos conhecessem, por exemplo, a doçura quase excessiva e exuberante que às vezes me arrebatava quando uma ária de Mozart aumenta em complexidade polifônica e quando acredito, de fato, ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé" (GUMBRECHT, 2010, p. 125-126). Ele chama a atenção para a imaginação, para a admiração, a explosão de nuances de sabor de uma experiência vivida com intensidade, para a intuição das formas poéticas não subordinadas ao sentido. A intensidade ou, como ele chama, os "momentos de intensidade".

Os momentos vividos por Gabriel, momentos de intensidade, não podem ser assegurados nem por Dianne nem pelos pais, tampouco Gabriel tem como se agarrar a eles. Ao ouvir, vivenciar a escuta dos Beatles, provavelmente, Gabriel sentiu a intensidade já vivida em outro momento, assim como *Timbre* observou, pois instantaneamente a música fez voltar um tempo/lugar, voltar, diríamos, para um outro momento de intensidade, mas por instantes, como um passado que pode estar ali, mas sem ser lembrado e um futuro sem ser previsto.

CENA 5 - Dianne e Gabriel ouvindo música (39:08 - 40:00)



Categorias identificadas: Acolhimento das verbalizações; Contato de olhar; Escuta ativa; Diálogo; Motivação para construção de narrativa de lembranças; Presentificação e reorientação do paciente.

Breve descrição das cenas do filme

Dianne (D) e Gabriel (G) estão na sala de musicoterapia rodeados por instrumentos musicais. D coloca uma música para G escutar. Os pais de G estão assistindo ao atendimento pelo espelho de observação. (Poesia).

Dianne escuta com Gabriel mais uma canção de seu tempo. No início da cena, ela se apresenta novamente a ele, pois sabe que sua memória de curto prazo está prejudicada. Gabriel faz associações com o nome de Dianne com outros nomes, formando rimas e trazendo outros contextos de sua vida. Seus pais assistem da sala de observação. O pai não manifesta satisfação pela canção trazida pela musicoterapeuta, canção que traz muita satisfação para Gabriel, fazendo-o com que se levante e se lembre de um fato de sua história, fato este que inclui seu pai. A mãe de Gabriel parece emocionada. (Harmonia).

Dianne, em mais um dia de atendimento, apresenta-se novamente a Gabriel, que responde fazendo trocadilhos com o nome da musicoterapeuta, cuja postura é de sentar em frente ao paciente e fazer contato visual com ele. Segundo *Poesia*, parece que Dianne se sente mais segura em relação à interação com o paciente. Coloca uma canção para ouvirem e observa as reações de Gabriel em relação à canção. *Harmonia* observa que ela não se limita a apenas observar as reações do paciente, dispondo-se a dialogar verbalmente com ele. “Agora ela se dispõe a dialogar verbalmente com

o paciente no intuito de motivá-lo a construir uma narrativa formada por lembranças” (Harmonia).

O mesmo é observado por *Ritmo*, que destaca a escuta da musicoterapeuta: “Ela escuta Gabriel enquanto ele conta sobre as experiências de sua vida e faz algumas perguntas a fim de facilitar e guiar a conversa com o intuito de conhecer mais sobre Gabriel e as suas vivências” (Ritmo). Destaca os movimentos de Gabriel:

Ao escutar a canção da banda “*Grateful Dead*” mexe o seu corpo, aperta a calça com as mãos na altura dos joelhos, suspira e começa a falar sobre o grupo, a canção e suas experiências. Ele anda pelo *setting* enquanto conversa com Dianne. (Ritmo).

Vale lembrar a posição de Bruscia (2015) no que se refere à relação entre a musicoterapeuta, o paciente e a música. Para ele, os elementos principais da musicoterapia são o cliente, a música e o terapeuta. Esses “combinam e interagem de muitas formas, dependendo de como o terapeuta concebe e delinea a experiência musical do cliente” (BRUSCIA, 2015, p. 24). O que determina como esses elementos estão relacionados é a interação cliente-música. Então, a análise das dinâmicas da musicoterapia envolve as variadas formas “nas quais o cliente experiência a música” (BRUSCIA, 2015, p. 24).

Poesia destaca que quando Gabriel ouve música, ele fala dos seus sentimentos e lembranças. Entretanto, *Musica* escreve que o paciente, ao ouvir as canções preferidas, apresenta aspectos de sua personalidade.

Isso pode estar ligado ao fato da estimulação que essa música faz em áreas correlatas ao alerta, sistema límbico e áreas corticais. Fora da música, sua fala continua mais curta, apesar de que incorporou informações novas de Dianne — “Dianne de Dedham” — o que não necessariamente pode acontecer tão rápido em casos de LEA. (Música).

A postura de Gabriel é observada por *Harmonia* como alguém que se expressa sem dificuldades, verbal e corporalmente, o que traz a possibilidade das lembranças, além de demonstrar melhor organização de ideias lógicas.

Diante dessas observações dos sujeitos da pesquisa, é importante relembrar o que Bruscia afirma em relação ao tratamento em musicoterapia:

A musicoterapia se distingue de outras modalidades de tratamento devido a sua dependência da experiência musical como agente de intervenção. A forma como os musicoterapeutas definem “experiência musical” é baseada nos contextos clínicos nos quais trabalham (BRUSCIA, 2015, p. 24).

No contexto clínico do tratamento de Gabriel, os sujeitos da pesquisa destacaram diferentes manifestações e experiências do paciente, decorrentes das músicas propostas. Tais manifestações, e as relações que ele estabelece, ao que parece, assim como Bruscia salienta, são multifacetadas “dentro e entre si, os outros e os variados mundos nos quais eles vivem” (BRUSCIA, 2015, p. 60). A música permite experiências musicais entre as pessoas, entre uma e outra pessoa, entre uma pessoa e muitas pessoas, entre a pessoa e diferentes ambientes socioculturais, entre uma pessoa e um objeto. Nesse sentido, Bruscia afirma que na música “estas relações podem ser manifestas e experimentadas fisicamente, musicalmente, mentalmente, comportamentalmente, socialmente ou espiritualmente” (BRUSCIA, 2015, p. 60).

Foi o que se observou nas diferentes observações feitas, ora destacando as reações corporais, físicas de Gabriel, ora destacando as relações que ele estabelecia com o que lembrava, as relações da musicoterapeuta com o seu paciente. As observações destacaram a relação entre Gabriel e Dianne, no acolhimento das verbalizações, o contato do olhar, a escuta ativa, o diálogo, e as relações entre ele e a música, quando destacaram a motivação para a construção de narrativa de lembranças e a presentificação.

Nessa cena 5, portanto, parece clara a possibilidade de pensar o processo musicoterápico como produção da presença, no sentido discutido por Gumbrecht, onde o estar presente da profissional e do paciente permite que as coisas aconteçam e produzam efeitos, por exemplo, nas lembranças de Gabriel. Há um tomar parte em um acontecimento, participando e estando disponível, sem o interesse de interpretar, mas ao contrário de viver aquele presente. “O que está ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

No acontecimento vivido por Gabriel e Dianne, no cotidiano daquela relação, os momentos são de intensidade, nos quais seus corpos são tocados de modos específicos. Gumbrecht nos dá um importante aporte conceitual para compreendermos uma vivência não conceitual, naquilo que ele chama de tangibilidade.

CENA 8 - Dianne e Gabriel iniciam prática de percussão/mãos (55:52 - 57:02)

Categorias identificadas: Música-mediadora de processos e afetos; Ritmo associado à parte motora; Assimilação do conteúdo; Cadência rítmica; Formação de nova memória; Experiência da recriação; Níveis de autonomia.

Breve descrição das cenas do filme

A musicoterapeuta e Gabriel investem em tentativas de criação de recursos que o ajudem no processo de acessar memória recente. (Melodia).

Dianne utiliza uma rima de uma canção para Gabriel cantar. Após ele cantar, ele diz que o conteúdo da rima se parece com Edgar Allan Poe, um escritor cujo estilo se caracteriza por romantismo sombrio, com exploração do tema da morte. Depois de ter dito isso, Dianne pergunta se ele consegue repetir a rima e ele diz que não. Ela, então, usa ritmo com as mãos em cima de um móvel e ele consegue repetir e se lembrar do conteúdo. (Harmonia).

Treino de memória com a aplicação de ao menos duas técnicas: parlenda durante a estimulação musical, “Music mnemonics training” (“Treino de memória com música”, segundo Thaut, mas há variações na literatura), com fases adaptadas da Terapia de Entonação Melódica. (Música).

Como se pode observar já na breve descrição da cena 8, os (as) musicoterapeutas sujeitos da pesquisa mostram seus diferentes olhares. *Melodia* enfatiza, em sua análise da cena, a música como mediadora de processos e afetos

para a criação de memórias outras. *Harmonia* tem a preocupação com a descrição do processo com o ritmo. Escreve que o ritmo “associado à parte motora contribuiu para a assimilação do conteúdo, pois permite a estruturação da mensagem da letra dentro do tempo e do espaço, oportunizando a participação conjunta de musicoterapeuta e paciente” (Harmonia). Destaca, ainda, a sua fundamentação no musicoterapeuta Hélio Marcon dos Santos:

O ritmo na musicoterapia pode contribuir para que o indivíduo se vincule com outra (s) pessoa (s), sendo fundamental para a sua memória e uma vida saudável na sociedade. O ser humano somente se desenvolve de maneira satisfatória entrando em contato com outro ser humano. O ritmo, na sessão de musicoterapia, exige da memória uma ação em sincronia (agir ao mesmo tempo) com outro indivíduo no cenário terapêutico. É o ritmo que ajuda a memória do indivíduo a se situar no tempo e no espaço, característica própria do ritmo, um fluir apresentado por acentuações, andamento, intensidade, promovendo a noção de organização (sintaxe). Padrões rítmicos curtos podem ajudar na organização da memória, dando a ideia de finalização. (Harmonia).

Ritmo analisa a cena de modo mais descritivo. Afirma que Dianne faz a estimulação da memória de Gabriel para que ele possa reter novas informações, e para isso “ela ensina uma rima a Gabriel, que consegue repeti-la com facilidade enquanto há o suporte da música que toca de fundo” (Ritmo). Destaca, ainda, que ao perceber a dificuldade de Gabriel em realizar a proposta sem a música de fundo, a musicoterapeuta “fornece a marcação da métrica da rima como suporte e guia”.

Timbre chama a atenção para a cadência rítmica na formação de nova memória. Já *Poesia* descreve mais em detalhes:

Ela estava atenta às relações de G com a música e ele se alegrava ao ouvir as canções que lhes eram significativas. Havia certa empolgação por parte dele ao lembrar-se dos fatos associados às canções. Porém, ao perceber que o estímulo sonoro, a audição da canção, já não fazia efeito para que ele recriasse os versos da canção, ela adicionou à ação a percussão da mão sobre a madeira na métrica dos versos (técnica da fala com pistas rítmicas). Esse apoio rítmico e sonoro deu base para que G conseguisse a reprodução do verso. Pela primeira vez, nas cenas que apareceram, ela estimulou a experiência da recriação, a produção da voz cantada e o uso de instrumento produtor de som (a mesa). (Poesia).

De modo mais técnico e sintético, *Música* destaca que Dianne “está atenta aos momentos de transição de uma técnica para a outra. As pistas são auditivas (ritmo e

fala) e ela proporciona diversos níveis de autonomia para que Gabriel passe a reter frases mais longas — nova aprendizagem”.

A cena possibilitou aos musicoterapeutas, ainda que seus olhares e fundamentos sejam diferentes, observar muitos aspectos, sendo que a memória é o tema de fundo para pensar a proposta da personagem musicoterapeuta. Dentre os aspectos, destacamos a música como mediadora de processos e afetos outros, para criação de memórias outras. O ritmo associado à parte motora contribuiu para a assimilação do conteúdo, o ritmo na sessão de musicoterapia, entendido como aquele que exige da memória uma ação em sincronia. Ao estimular a memória de Gabriel, a fim de que ele retenha novas informações, a musicoterapeuta forneceu a marcação da métrica da rima como suporte e guia. Com essa, a cadência rítmica foi experimentada para ajudar a formar nova memória. Também para que ele recriasse os versos da canção, ela adicionou à ação a percussão da mão sobre a madeira na métrica dos versos, estimulando a experiência da recriação, a produção da voz cantada e o uso de instrumento produtor de som (a mesa), e ainda, a ênfase na criação de outra memória, passando por momentos de transição, ampliando os níveis de autonomia. Vale lembrar que os sons “são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos, psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 1989, p. 20). O ritmo dá uma certa ordem e sentido, funcionando como um marcador biológico, e nesse aspecto talvez seja importante salientar que em todas essas observações há uma preocupação com o papel da música, do ritmo, da cadência rítmica, da rima, para a estimulação da recriação, para a criação de outra memória.

Gumbrecht pode contribuir para pensarmos o papel da música, sendo essa questão analisada pelos musicoterapeutas no trabalho apresentado no filme, na relação com a memória, muito proximamente de como ele pensou a poesia. Ele relaciona poesia e atenção. Essa discussão e a fascinação pelo que chamou de “atenção poética” surgiram nos debates com Lucy Alfort⁴⁸. A tese de sua orientanda de doutorado relaciona poesia e atenção, no sentido de que os “poemas lidam principalmente com a produção, o treino e a prática da atenção” (GUMBRECHT, 2016, p. 86). Escreve Gumbrecht, referindo-se a um poema utilizado por Alfort para ilustrar a

⁴⁸ Lucy Alfort foi orientanda de Gumbrecht na Universidade de Stanford, no Departamento de Literatura Comparada.

impressão de tempo suspenso com funções mágicas: “Se lermos o poema em voz alta, seu ritmo pode produzir, por um breve momento, a impressão de invocação e de manter viva a presença do fim do verão. Pois poemas são muitas vezes capazes de performar aquilo que descrevem tão bem” (GUMBRECHT, 2016, p. 90). Poderíamos perguntar se a música também invocaria a presença, se a música tornaria presente, presentificaria (“tornar presente”) memórias de Gabriel. Quando os(as) musicoterapeutas destacaram o estímulo à memória de Gabriel através da marcação métrica da rima, através da cadência rítmica, não se estaria tratando da relação ritmo e percepção (sensualidade, imaginação), ritmo e consciência (sentido, pensamento)? (GUMBRECHT, 2016). Mais do que respostas, levantamos hipóteses, pois se sabe que a música, segundo *Melodia*, é mediadora de processos e afetos outros, é imprescindível para criação de memórias outras. Também importante lembrar, antes de finalizar esta análise, do termo *Stimmung* (humor, atmosfera), usado por Gumbrecht para dizer de um certo “toque de um ambiente físico sobre o nosso corpo (como o clima ou como a música que alguém toca no plano de fundo)” (GUMBRECHT, 2016, p. 103). Assim, retomamos a escrita de *Timbre*, que chama a atenção para a cadência rítmica na formação de nova memória. Tal cadência rítmica cria um *Stimmung*, um certo clima para tornar presente uma experiência vivida.

E para finalizar, é interessante lembrar o que recomenda Susan Sontag (2020), em seu ensaio *Contra a interpretação*, de 1964, onde ela propõe que devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais, pois tivemos uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Isso está no contexto da crítica que ela faz à crítica de arte, essa que poderia apresentar a obra em sua aguda, carinhosa aparência. O que a personagem Dianne está fazendo parece justamente criar um certo clima que faça seu paciente trazer à tona o que ele viu, ouviu, sentiu, experiências da ordem da presença, da presentificação.

CENA 9 - Dianne e Gabriel iniciam prática da percussão/pandeiro (59:47 - 01:01:01)



Categorias identificadas: Criação de possibilidades de comunicação; Estabelecimento de relações com o cotidiano; Fomento de ferramentas; Continência para a produção sonora.

Breve descrição das cenas do filme feita por dois sujeitos da pesquisa

Dianne propõe a Gabriel a execução do padrão rítmico com a rima já descrita na cena acima. Ele não consegue se lembrar de imediato, pensa em desistir, mas a musicoterapeuta executa o padrão ritmo em uma meia lua. Gabriel se lembra prontamente. Logo, ela associa o padrão rítmico à melodia, com outra letra que inclui um cumprimento à funcionária da cafeteria chamada Celia, por quem Gabriel nutre profunda simpatia. (Harmonia).

D e G, na sala de musicoterapia, em frente a uma estante com instrumentos musicais. Eles se posicionam um em frente para o outro, ele segura um pandeiro nas mãos, olha para D, que solicita que ele percute no pandeiro e recite o verso que trabalharam anteriormente com a percussão da mão sobre a mesa, e ele, sobre a coxa. (Poesia).

Para Maranhão (2021), na musicoterapia há a possibilidade dos pacientes, a depender de suas condições físicas, cognitivas, ou mesmo por sua vontade, experimentarem, manusearem instrumentos musicais de modo convencional ou não

usar o violão como um tambor ou tocá-lo como um violino, improvisando um arco com uma baqueta qualquer, acariciar a pele de um pandeiro ao invés de percuti-lo, um teclado pode ser tocado com a língua ou com o nariz, dentre outros tantos exemplos [...] (MARANHÃO, 2021, p. 231).

Nessa cena, Gabriel, segundo *Ritmo*, foi o instigado pela musicoterapeuta, pois ela lhe fornece ferramentas para que ele consiga realizar a proposta. Ela toca com ele, auxiliando-o a lembrar a rima da “última sessão e, em seguida, canta uma transformação de canção à Celia, a trabalhadora do refeitório por quem Gabriel demonstra bastante afeto” (Ritmo).

Parece não ser diferente a percepção de *Poesia*, pois destaca que Dianne entregou o pandeiro de pele (cuja textura tende a ser mais aconchegante) para o paciente, pedindo que ele repetisse o mesmo verso que recriaram em encontro anterior, mas ele percutiu o pandeiro sem conseguir fazê-lo. Sobre essa situação escreve *Poesia*:

ao ver que ele estava desanimando, disse para seguir percutindo e apoiou a produção sonora tocando uma meia lua. Ela transmitiu segurança a G ao dizer para que continuasse e, ao tocar junto com ele, deu continência para a produção sonora e a recriação da canção. Ela faz a métrica do verso na meia lua e ele imitou no pandeiro. (Poesia).

O cuidado dela foi para evitar a frustração e mover o reforço de uma ação que já havia dado certo e que foi prazerosa para G. Na sequência, ela cria uma prosódia para a Celia (sobre a melodia da canção “Cecilia”), moça que G olhava com carinho no refeitório. Aqui ela sai das memórias do passado e introduz um elemento da atualidade, a moça do refeitório. Também é a primeira vez, no processo, que G registra um evento e consegue acessá-lo por meio da memória recente.

5.2.2 Concepções de musicoterapia

A maioria dos sujeitos da pesquisa escreveram as concepções teóricas observadas, e alguns, as suas concepções de música e musicoterapia, na descrição dos processos envolvidos no trabalho da musicoterapeuta, personagem do filme. Respeitando os textos dos envolvidos na pesquisa, as suas visões, os seus olhares, apresenta-se abaixo o levantamento dos escritos, de modo a observá-los no conjunto. Por vezes, eles serão citados, para manter o rigor dos seus registros.

Considerando que a arte é mediadora de processo de subjetivação, *Melodia* afirma que um pressuposto do processo musicoterapêutico é a mediação pela experiência musical. Assim, observa que a música foi mediadora de todas as relações

ao longo do filme. A cada nova experiência com um material musical já conhecido, uma experiência nova acontece. “O processo musicoterapêutico pode ser compreendido como a travessia de alargamento das possibilidades de ser, pensar, sentir e agir”. Salienta que o subjetivo “pode se materializar nos elementos musicais”. Nesse sentido, vê a musicoterapia como uma “metáfora para a reelaboração de sentimentos e emoções”. Entretanto, para *Poesia*, a musicoterapia é um campo de saberes e fazeres que percebe o humano na sua totalidade existencial e a música como uma ação humana contextualizada que marca e é marcada pelos acontecimentos de seu tempo. Afirma que a personagem foi apresentada num crescer: “a personagem se fortalece na implicação e responsabilidade que assume com o tratamento musicoterapêutico; [...] Estreitava em laços de confiança”. Utilizava um vocabulário voltado para aspectos biológicos, e avançava no processo com técnicas e experiências musicais. Partindo do pressuposto que a pessoa humana está inserida “em um contexto histórico e social cujas circunstâncias afetam e modificam as pessoas”, *Poesia* destaca que a música fazia Gabriel despertar de um estado de indiferença com o ambiente e se conectasse com as pessoas. Apesar de não utilizar o termo “mediadora”, parece ficar claro que a música faz esse papel; entretanto, destaca o “valor terapêutico da música” que aparece nas interações.

Harmonia, partindo da teoria do princípio de ISO de Benenzon, afirma que o processo leva em conta a “sintonia do tempo mental do musicoterapeuta com o tempo mental do seu paciente, por meio dos recursos musicais-identidade sonora”. Explica que a identidade sonora se divide em “ISO Gestáltico, ISO Universal, ISO grupal, ISO Cultural, ISO Ambiental, ISO Complementar”, e que, em sua atuação, Dianne “focou nos ISOs Cultural e Gestáltico de Gabriel”. Argumenta, ainda, que a atuação levou em conta outras abordagens, como, por exemplo, a Abordagem Plurimodal. Explica que nessa concepção todo o sujeito possui uma matriz sonora e que “há o conceito de modos receptivos e expressivos”, sendo que, por meio da “observação e atuação do musicoterapeuta, ocorre a identificação da forma como o paciente recebe os estímulos musicais e como se expressa por eles”. Assinala também que o personagem Gabriel, por “meio da audição musical em Musicoterapia, resgata o significado da música de sua juventude e com estas suas memórias”. Tais memórias, alegrias, frustrações, “dentro do processo musicoterapêutico, [...] se tornam o vínculo dele dentro da relação com seu pai, e o novo sentido desta música reconstrói sua relação com seu genitor”. Situando a sua concepção teórica, *Harmonia* afirma que, em seus trabalhos, leva em

conta o conceito de “significados e sentidos oriundos de Vygotsky, um dos fundadores da Psicologia Histórico-Cultural”. Nessa visão, o sujeito está imerso em uma coletividade na qual absorve “os significados construídos em uma coletividade e os concebe e expressa por meio de seus sentidos, ou seja, por meio de sua experiência única, e a partir dela, contribui para a amplitude dos significados já existentes, bem como sua metamorfose social”. Escreve que, com base nas teorias assinaladas, no processo musicoterapêutico “o paciente terá a possibilidade de construir novos sentidos, novas formas de se expressar e entender os mais variados ambientes e também ampliar sua identidade sonora”.

Ritmo afirma, a partir do pressuposto da Musicoterapia, como área que utiliza a música e seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), que essa tem o papel de, segundo Kern (2011), “promover saúde através do desenvolvimento das potencialidades do indivíduo que busca atendimento”.

Música faz referência a Perrin (2015) e escreve que a música é “um holograma de memórias afetivas, autobiográficas, dentre outras”. Além disso, a música estimula tanto a consciência externa como a interna, de acordo com pesquisas da Neurociência. Sobre o papel da musicoterapeuta no filme, este foi apresentado nas descrições da atuação nos procedimentos identificados.

Já *Poesia* destaca que a musicoterapeuta conduziu o processo com “interações mediadas por músicas que foram significativas para G no contexto de sua história de vida, [...] buscando caminhos para abrir canais de comunicação com G”, avançando no processo com técnicas e experiências musicais. Ressalta, ainda, que no processo o objetivo era a reabilitação cognitiva do paciente, mas também a social.

Ritmo, com base em Costa (1989), escreve que a personagem do filme facilitou o processo musicoterapêutico, “criando estratégias que possibilitaram a interação de Gabriel com a música, abrindo canais de comunicação, proporcionando o alívio de tensão e, dessa forma, a sensação de prazer”. *Ritmo* destaca também, com base em Bruscia (2016), que Dianne usou de recursos tais como

reminiscência musical, discussão através da canção e transformação de canções [...]. Seu objetivo era estabelecer uma relação terapêutica com ele e, a partir disso, conhecê-lo por meio de suas experiências musicais, trabalhar o resgate de memória, estimular a memória e, paulatinamente, construir outras vivências significativas a fim de promover o seu bem-estar.

Ritmo afirma que, além do papel da musicoterapeuta, o engajamento familiar era importante, pois “a saúde objetivada pela Musicoterapia abrange o bem-estar físico, mental, emocional e social”.

Música escreve que viu em Dianne uma investigadora do repertório musical, trabalhando com a noção de que há evidências científicas a respeito do que a música pode fazer em indivíduos com lesão encefálica. “Parece ter muita experiência com reabilitação e estar atualizada em seu treinamento”.

Para concluir a apresentação dos registros, de modo a destacar pontos relevantes, além de todos já abordados acima, com relação ao papel da música no processo musicoterapêutico, *Melodia* escreve: “a música brinca com nossas noções de presença/ausência” e a musicoterapeuta “é um/a profissional que irá trabalhar no campo das possibilidades, das potencialidades”. Assim, entende-se que nesse campo das possibilidades o esquecido é presentificado. Mas, se o

presentificar nos escapa, somos surpreendidos com a falta que desafia até mesmo o prejuízo na memória, uma vez que o que vemos é que a memória da ausência escapa, mas o sentimento da falta persiste, a notarmos pelas procuras incansáveis de Gabriel nos meandros de seu quarto, a sentir que perdeu algo/alguém, quando sua mãe deixa de visitá-lo com tanta frequência devido ao trabalho, quando seu pai deixa de visitá-lo por já não estar (Melodia).

6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES: PASSAGENS E VISIBILIDADES — DA PRESENÇA AO *STIMMUNG*

*O futuro da presença necessita do nosso
compromisso presente*
(GUMBRECHT, 2010, p. 163).

Logo no início da Introdução deste trabalho, escrevia que se a poesia cria lugar, cria magia, cria o poético, conforme nos mostra Baudelaire, isso nos levava a pensar que a música, a literatura e o cinema, em sua autonomia ou relacionados, criam o poético. De certo modo, era uma hipótese que me parecia ainda uma aposta intuitiva.

A hipótese de ter um “outro olhar”, para ver as imagens que podem produzir os textos, e vice-versa, para ver imagens que fazem ler e os textos que fazem ver. Escrevia: “Um ‘outro olhar’ configurado num ato fundamental da criação, entendido como a tradução de uma ideia em um objeto, de uma imagem em uma forma, ou de uma forma em uma ideia. A música como ideia, em um objeto de investigação, em um filme, uma imagem, por exemplo, na forma de abordar a musicoterapia, um ensaio na imagem do filme, e dessa abordagem a ideia de um ‘outro olhar’ para, inspirada em Baudelaire, pensar a música, na musicoterapia, enquanto criação, estética e produção de presença”.

Contudo, ao longo do processo de pesquisa, das muitas leituras, dos muitos achados, dos achados importantíssimos para configurar o “outro olhar”, foram as reflexões feitas com Gumbrecht, especialmente em *Produção da presença* (2010) e *Atmosfera, ambivalência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura* (2014), as mais claras e cabíveis para responder à questão-problema desta tese. Perguntava: quais os possíveis “encontros” e/ou “passagens” entre o ensaio de Oliver Sacks “O último hippie” e a obra fílmica *A música nunca parou*, tomando por base os “olhares” de musicoterapeutas que viram o filme e os olhares de Gumbrecht e Bourriaud, pensando em possíveis contribuições das passagens para a área de Musicoterapia?

Gumbrecht propõe que o nosso entendimento da realidade vá além da interpretação, o que pode se aproximar do método da tradução, no seu aspecto material, na música, na música de um texto, no ritmo de uma poesia, ou o que ele chama de presença do texto. As palavras, os textos podem ter ritmo, como no ensaio de Sacks analisado. Naquele, o significado da história de Greg teria menor importância diante da presença, por exemplo, quando Sacks pergunta a Greg sobre

música, bandas de *rock and roll* dos anos 60, e relata que se deu uma completa transformação do paciente — “ele perdeu sua desconexão, a indiferença, e falou com grande animação sobre suas bandas de rock e músicas prediletas” (SACKS, 2006, p. 56). Mais do que interpretar, buscar sentido, os musicoterapeutas, ao verem o filme, também perceberam a presença. Cada um a seu modo, com seus diferentes “olhares”, mostrou que há algo que não está no significado das palavras, há acontecimentos no processo musicoterapêutico que demandam uma outra forma de percepção de atuação, pois deixam em suas análises das cenas algo como uma tradução poética, que tenta capturar a poesia do filme. O mesmo ocorre quando se lê o ensaio de Sacks, uma poesia com ritmo. Talvez a intuição do diretor do filme em estudo foi de que as formas poéticas, o que já estava claro no ensaio, não estão subordinadas ao sentido, e sim aos efeitos da presença, capturadas nas imagens produzidas na obra fílmica e percebidas pelos sujeitos da pesquisa.

É relevante lembrar que tanto no caso do ensaio como no do filme, o conceito de presença, o que escapa à dimensão da interpretação, do sentido, choca-se com o conceito de representação tão usual quando se fala de texto e produções fílmicas.

Paul Zumthor pode ser considerado um interlocutor de Gumbrecht no desenvolvimento da ideia de poesia enquanto presença, enquanto corpo. Ele dedicou-se, entre os seus estudos mais importantes, à poesia oral na Idade Média. Mas outras experiências mostraram que é preciso tomar consciência de que “a informação factual preenche uma condição necessária a toda leitura crítica: o situar no lugar respectivo do objeto e de seu observador” (ZUMTHOR apud GUMBRECHT, 2006, p. 115).

Ele esteve no Brasil por diversas ocasiões. Nos anos 70, aqui viveu um verdadeiro laboratório de cultura oralizada, especialmente no interior da Bahia, onde conheceu poetas populares da *literatura* de cordel. Segundo Jerusa Ferreira, apesar de estarem a caminho as formulações básicas das poéticas da oralidade, que mais tarde se firmariam em dimensão universal,

[...] a noção de movência do texto oral, a ênfase na transmissão da força energética e teatralizante que ele assumiu como performance, no sentido bem definido de texto em presença, e a ampliação do próprio conceito de texto e de literatura foram indispensáveis para se pensar nas poéticas da voz (FERREIRA, 2007).

Era um pesquisador que experimentava, pois tudo para ele era travessia. Conduziu a sua atenção para a descoberta de novos mundos, novos modos de se

comunicar: “empenhava-se na escuta do outro, que afinal não era tão outro assim, e se engajava na crítica das práticas culturais e no entendimento das relações humanas” (FERREIRA, 2007).

A mesma autora, amiga que teve a oportunidade de estar muito próxima a Zumthor, assim como Gumbrecht, escreve que ele buscou a criação de verdadeiras clareiras conceituais, “nichos para pensar questões singulares, laboratórios de experimentação pertinente para se aproximar dos fatos culturais que pôde observar”. (FERREIRA, 2007).

Gumbrecht começa o seu texto *Presença e plenitude: sobre um traço filosófico na obra de Paul Zumthor* afirmando que a reflexão a que se propõe sobre Zumthor seria inimaginável durante a vida de Paul (GUMBRECHT, 2006, p. 109-130). E escreveu isso por ser a presença de Zumthor, sua voz e seu pensamento sempre em fluxo, negava influências e dependências intelectuais. A poesia, os textos desse poeta, segundo Gumbrecht, dão uma presença real aos objetos de referência e às noções que ele evoca.

A discussão que Gumbrecht faz da poesia, da relação entre corpo e poesia, e da “filosofia” de Zumthor, mostra que no prazer provocado pelo texto está o critério do texto poético, ainda que não descarte critérios tais como a cultura, a tradição etc. Também são importantes a voz, o gesto, o gesto corporal, uma forma de expandir a palavra, o que Zumthor vai chamar de efeito performático; isso, dependendo do sentimento provocado no corpo, pode fazer com que o texto seja reconhecido como poético. Os efeitos do ritmo, da voz, dos gestos fazem a produção da presença, algo que vai além da representação.

Nesse sentido, assinala-se ainda a visão de Susan Sontag, no ensaio *Contra a interpretação* (2020), citado na análise dos dados, pois ela aponta justamente para a necessidade de se aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais, para além do excesso interpretativo da crítica, que se descreva de modo cuidadoso, agudo, carinhoso da aparência da obra de arte. E acrescenta: “[...] Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (p. 31). Ela se refere à interpretação enquanto ato mental consciente de utilização de determinados códigos e “regras” de interpretação. “Aplicada à arte, a interpretação significa retirar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo. A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução” (p. 16).

O que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação*. E é o hábito de abordar as obras de arte a fim de interpretá-las que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja o conteúdo de uma obra de arte (SONTAG, 2020, p. 15).

Para Sontag, a interpretação é baseada em teorias; sendo essas altamente duvidosas, podem violentar a arte. “Converte a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias” (SONTAG, 2020 p. 23). No cinema, a interpretação pode reduzir a obra de arte “a seu conteúdo e então interpretá-lo, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa” (p. 20).

Apostando nos encontros e nas passagens, num esmaecer limites, deixando qualquer busca de sentido, de interpretar o ensaio e a obra fílmica, objetos de estudo, e também para a discussão do papel do musicoterapeuta, a ideia era argumentar a favor de um possível “outro olhar” para pensar as relações entre literatura e cinema, para pensar a música na musicoterapia, enquanto criação, poesia e produção de presença. A aposta, ou melhor, a hipótese foi confirmada, pois não só se identificou a possibilidade do “outro olhar” enquanto presença, como também foi possível avançar na compreensão da experiência do *Stimmung*, sendo radicante. Radicante, pois que inventando, como escreve Bourriaud, inventando percursos, ou o que Gumbrecht chama de vivências, nômades que, amalhando signos, constituem novas paisagens culturais. A vivência do *Stimmung* facilitaria sem calcinar raízes, replantar, aclimatar conforme o solo preparado. A atmosfera, a aclimação aos diferentes territórios aonde a arte pode levar brotam novas passagens, possibilidades de “traduções culturais”. Um esmaecimento de limites com novos modos possíveis de “habitar” (Cf BOURRIAUD, 2009, p. 111).

Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que Gumbrecht, ao discutir a favor do ir além do hermenêutico, contribuiu para um “outro olhar” ante a musicoterapia vista no filme, não como tradução (campo de sentido), mas na materialidade das cenas, da fotografia, da música, ou seja, na presença do texto de Sacks. Ao ver o filme, os musicoterapeutas, em seus apontamentos, ativeram-se a pormenores, ao ritmo do filme, à poesia da obra, que também está no ensaio de Sacks. O filme, em sua materialidade, conforme vivido pelos sujeitos da pesquisa, foi muito além dos significados de cada cena, das palavras ali proferidas. Não podia ser apenas interpretado, mas sim capturado enquanto tradução poética. Vivido assim, alguns

sujeitos de pesquisa capturaram a poesia, pois viveram a presença da obra, viveram momentos de intensidade. Gumbrecht afirma que a experiência estética é

sempre evocada por e sempre se refere a momentos de intensidade que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre, segue-se que a experiência estética se localizará necessariamente a certa distância desses mundos (GUMBRECHT, 2010, p. 130).

Na obra fílmica, em seu mundo distante, mas no ritmo de um tempo, há um desejo de presentificação e, ao mesmo tempo, de significado daquela história. Ou seja, há uma tensão entre o sentido dado por quem vê e o desejo de presentificar, poetizar aquela narrativa. A tensão ocorre porque a intuição das formas poéticas não se subordina ao sentido, ao significado do que se vê, se vive, sente, quando a presença se visibiliza. Ela tem a possibilidade de tornar visível o que está silenciosamente registrado em um texto. Testemunho silencioso das vivências de Sacks com Greg, por exemplo, quando ele conta, logo no início do ensaio, sobre a cirurgia a que Greg foi submetido e a cegueira de Greg. Um “enorme tumor de linha mediana, destruindo a glândula pituitária e a região do quiasma óptico adjacente e se estendendo para ambos os lados do lobo frontal [...] não podiam reverter os estragos que já haviam sido feitos” (SACKS, 1995, p. 53). Contudo, no filme, os fatos descritos por Sacks não são explicitados nas imagens. A opção de não trazer para a visibilidade esses escritos estocados sem som, mas muito próximos ao que ocorreu com o jovem, é também uma opção por não reinserir na história o que foi a vida viva, a constatação dolorosa de que Greg havia perdido a visão e a memória, fato escrito por Sacks.

Greg agora não estava apenas cego, mas seriamente incapacitado neurológica e mentalmente — uma desgraça que poderia ter sido evitada se suas primeiras queixas sobre o obscurecimento da visão tivessem sido levadas em conta e ao senso médico, e mesmo ao bom senso, tivesse sido permitido avaliar o seu estado (SACKS, 1995, p. 53-54).

Os estudos sobre a gênese da criação de um filme são, de modo geral, os que estudam os processos de criação. Tanto se preocupam com a origem literária, como é o caso dos estudos sobre roteiro, como é o caso da análise das diferentes etapas no processo de criação e produção.

A origem do filme em questão poderia ser analisada por alguns desses

caminhos, entretanto, ainda que ele se afaste do ensaio de Oliver Sacks ou da história de vida de Greg, o que importou neste trabalho de pesquisa foi a vantagem de se ter acesso a mais uma narrativa com uma proposta que não é lógica abrangendo outras formas, ou sentidos, para perceber a história de Greg e o trabalho da musicoterapeuta, abrindo para novas possibilidades de leitura do caso de Greg.

Considerando que não podemos tocar, ouvir o protagonista Gabriel, atendido pelo Dr. Sacks, escrito no ensaio do mesmo, no filme ele pode, fazendo uso das palavras de Gumbrecht (2010, p. 152), “estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos ‘deixando o passado para trás’ e o futuro está bloqueado”. Enquanto presença, no filme há poesia.

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido — nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe (GUMBRECHT, 2010, p. 39-40).

E, no caso de *A música nunca parou*, da força narrativa imagética, que abre para a poesia, para uma possibilidade de decupagem a partir do que se vê, para, nas palavras de Zumthor, perceber a noção de movência como no caso do texto oral, para perceber força energética e teatralizante, no sentido bem definido de texto em presença, e a ampliação do próprio conceito de texto na literatura e no cinema.

Bourriaud contribuiu para percebermos que, a partir desse filme, os musicoterapeutas, conforme as suas visões registradas nos escritos, passaram a ter um papel ativo como espectadores, mas fazendo o filme que viram. Em *Pós-produção*, ele escreve:

“São os espectadores que fazem o quadro”, dizia Marcel Duchamp: a frase só adquire sentido quando relacionamos com a intuição duchampiana sobre o surgimento de uma cultura do *uso*, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vêm observá-la (BOURRIAUD, 2009b, p. 17).

Em entrevista recente publicada com o título *Nicolas Bourriaud: “A arte torna visível o invisível: e hoje estamos marcados por um vírus que não pode ser visto”*, Bourriaud, quando perguntado sobre o período da pandemia pelo Covid-19, e sobre o seu último livro *Inclusões*, ele menciona Claude Lévi-Strauss, autor citado no último livro (ainda não publicado em português), que afirma ser uma obra de arte um modelo

reduzido de realidade, que nos permite perceber esta realidade à nossa maneira. Mas Bourriaud vai além, pois nos últimos dez anos as obras de arte expressam os espaços públicos que vivemos e experimentamos. Diz ele:

Quando não estamos no Zoom, entramos na ideia do presencial. Estabelece-se uma nova organização da localização das pessoas. A presença terá um valor extraordinário nos próximos anos. Ir a uma exposição adquirirá um valor absolutamente extraordinário porque se tornará algo mais luxuoso do que já era.

Então, a presença. Eu citaria um artista importante hoje em dia chamado Pierre Huyghe, que mora no Chile. Ao falar sobre suas exposições, ele diz que não apresenta desenhos. Para ele, é fundamental a ideia de experiência. Uma exposição é uma experiência, e essa experiência é ainda mais valiosa depois da crise pandêmica (BOURRIAUD, 2021).

Nessa experiência, vamos além da percepção da realidade, pois vemos o invisível. Afirma que o invisível sempre foi estruturante na arte, e que nesse período de pandemia ficou claro a importância do invisível. Na prática artística, é uma prática para tornar visível o invisível.

Na experiência que os musicoterapeutas tiveram com o filme, com a experiência privilegiada do conhecer e viver o trabalho com seus pacientes, a musicoterapia ali no filme, com os referenciais do ensaio de Sacks, trouxe à tona elementos invisíveis nos processos.

Com Bourriaud foi possível perceber ainda a importância da relação estética, os deslocamentos e as passagens propiciados na prática artística com a música, no caso do filme. Os avanços tecnológicos, bem mostrados no filme na relação do protagonista com os seus pais, os novos estilos, a música de que o pai gostava e a música de que Gabriel gostava, estavam marcadas, cheias de vestígios das suas histórias. É o que a arte tem feito, antropologicamente, desde o começo dos tempos. “A arte dá um lugar. O exemplo mais simples e claro que poderia dar é o de Marcel Duchamp na década de 1910, que move um objeto do cotidiano para a galeria. E de repente, um objeto que não está em seu lugar” (BOURRIAUD, 2021). Como a arte faz deslocamentos, ela faz isso misturando os registros visíveis e invisíveis. Ou seja, a arte, mais do que uma marca da sociedade a que o sujeito pertence, ela desloca porque carrega consigo os vestígios de todos os estados anteriores da civilização humana.

A arte de hoje nos ajuda a entender e relativizar precisamente esse tipo de coisa, em particular ao dismantelar o mito do progresso técnico. E acho que o que a arte atual mostra, para além dessa ideia de oposição entre o todo e a partícula, é o questionamento dessa estrutura fundamental da mente humana (BOURRIAUD, 2021).

Ítalo Calvino, como citado na introdução desta tese, trouxe à presença a importante temática dos valores literários como um pressuposto para a atualidade. A visibilidade, o “ver”, o “outro olhar”, as passagens devem ser visibilizadas. A visibilidade está na sua lista de valores, para advertir que podemos estar perdendo a faculdade humana de “pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 2002, p. 89).

Esse alerta de Calvino se relaciona com pontos das propostas de Bourriaud e de Gumbrecht, pois tanto em um como no outro esse pôr em foco visões de olhos, dito de diferentes modos em cada um deles, faz pensar no proposto na pesquisa, de fazer, nas palavras de Calvino, o nosso “cinema mental” da imaginação para essa investigação. Tal cinema, nesse final da experiência da pesquisa, permite responder à questão inicial: há passagens e/ou encontros, os limites entre ensaio e obra fílmica podem se esmaecer, sendo a poesia das obras, o *Stimmung* vivido na leitura do ensaio e no vivenciar o filme, o que trouxe para mim, e acredito que para os musicoterapeutas, uma “afinação da voz”, uma “afinação de alma”, a sensação ou algo, como aprendido em Gumbrecht, um estado de espírito, uma experiência estética. Algo que se capta com a percepção, com o corpo, com o ritmo, com a poesia. A obra em contato com você, e você em contato com a obra, para cantar com Gabriel uma canção do Beatles:

*E quando as pessoas de coração partido
no mundo concordarem,
haverá uma resposta...
Deixe estar*

*Pois embora possam estar separados,
eles verão que ainda há uma chance,
haverá uma resposta...
Deixe estar
(THE BEATLES, 2020)*

Greg, o personagem do ensaio de Oliver Sakcs e do filme de Kolberg, talvez seja uma pessoa de coração partido, como tantas outras que estão no mundo, que, longe ou perto, sabemos que aí estão. Qual seria a resposta para ele? Ao perguntar sobre isso, junto-me aos musicoterapeutas que participaram da pesquisa e aos importantes autores que li para então terminar este texto inquieta, como lá no início da pesquisa, para saber quem teria a resposta: a ciência, a musicoterapia, a arte, a música, a literatura. Pessoas de coração partido separados terão chance? Ainda que a inquietude tenha me tomado do começo ao fim da pesquisa, sei que, assim como afirmam os Beatles, haverá uma resposta, as pessoas de coração partido terão ainda uma chance. Deixa estar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003a. (Coleção Espírito Crítico).
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003b. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. *In*: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1994. p. 180-187.
- ALLEN, R. Olhando imagens cinematográficas. *In*: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 1.
- ALVES, L. K. Lúcia Miguel Pereira: inaugurando linhagens na crítica literária escrita por mulheres no Brasil. *In*: CRUZ, A. D. da; PINHEIRO, A. S.; ARJONA, E. M. (org.) **Interculturalidade e escrita feminina latino-americana: imaginário e memória**. Cascavel: UNIOESTE, 2016. p. 40-54.
- ANDERSON, P. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Tradução de Carlos Cruz. Porto: Afrontamento, 1976.
- ASSOUN, P. L. **A Escola de Frankfurt**. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.
- BARROS, A. M. de. Arte e ciência: análise das abordagens metodológicas da produção científica em musicoterapia. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, v. 19, n. 22, p. 79-106, 2017.
- BARDIN L. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís A. Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: un poète lyrique à l' époque du capitalisme**. Préface et traduction de Jean Lacoste. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 12 set. 2020.
- BLACKING, J. **How musical is man**. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BOURRIAUD, N. **Relational aesthetics**. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes).

BOURRIAUD, N. Nicolas Bourriaud: “A arte torna visível o invisível: e hoje estamos marcados por um vírus que não pode ser visto”. Entrevista. **Revista eletrônica Perfil**. 15 maio 2021. Disponível em: <https://brasil.perfil.com/noticias/mundo/nicolas-bourriaud-a-arte-torna-visivel-o-invisivel.phtml>. Acesso em: 12 fev. 2022.

BRUSCIA, K. E. **Definindo musicoterapia**. Tradução de Macus Leopoldino. Dallas, Tx: Barcelona Publishers, 2015.

BRUSCIA, K. E. **Definindo musicoterapia**. Tradução de Marcus Leopoldino. Barcelona: Barcelona Publishers, 2016.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHAL, T. F. Encontros na travessia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 7, n. 7, p. 169-182, 2005. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/108/109>. Acesso em: 20 set. 2018.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CHAGAS, M.; ROSA, P. **Musicoterapia**: desafios entre a modernidade e contemporaneidade – como sofrem os híbridos e como se divertem. Rio de Janeiro: Mauad X; Bapero, 2008.

COELHO, L. A formação do musicoterapeuta: criando uma escuta que liga arte e ciência. *In*: FÓRUM CATARINENSE DE MUSICOTERAPIA, 1., 2001, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: ACAMT, 2001. p. 23-34.

CUNHA, R.; VOLPI, S. A prática da musicoterapia em diferentes áreas de atuação. **Revista Científica da FAP**, v. 3, p. 85-97, jan./dez. 2008.

CRUZ, A. D. da. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2012.

DARÚ, A. L. C.; BELLIN G. P. A *Stimmung* na relação entre o vento e Ana Terra em O tempo e o vento, de Erico Veríssimo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 159, p. 129-145, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revistaihgrgs/article/view/103444>. Acesso em: 20 nov. 2021.

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

DEFINIÇÃO de Musicoterapia. Revista Brasileira de Musicoterapia, ano I, n. 2, 1996. p. 4. Disponível em: <https://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2016/12/2-Defini%C3%A7%C3%A3o-de-Musicoterapia.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2022.

FERREIRA, J. P. Paul Zumthor's conceptual universe in Brazil. **Revista do IEB**, n. 45, p. 141-152 set. 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4056/405641267009.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v14n40/v14n40a22.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.

FREITAS, J. Anotações sobre a teoria da alegoria barroca de Walter Benjamin. **Revista em Tese**, v. 20, n. 2, p. 230-240, ago. 2014.

FREITAS, E. F.; TÔRRES, L. V. V. Fonoaudiologia e musicoterapia na clínica de linguagem: uma prática clínica. **Revista Estudos**, v. 42, n. 3, p. 345-357, maio/jun. 2015.

FLICK, W. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GATTINO, G. S. **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GONÇALVES, A. J. O olhar refratário de Charles Baudelaire. *In*: BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Edusp, 1991. p. 16-17.

GUARDIOLA, E.; BAÑOS, J.-E. Oliver Sacks y la neurología literaria. **Revista de Neurologia**, n. 58, v. 6, p. 277-283, 2014. Disponível em: <http://public-files.prbb.org/publicacions/3d66f840-9011-0131-59d1-525400e56e78.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

- GUERINI, A. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de Literatura**, v. 8, p. 11-27, 2000. Disponível: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5416/4778>. Acesso em: 12 set. 2020.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção da presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.
- GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Edusp, 2015.
- GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução & melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LIMA, L. C. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA, S. **A alta licenciosidade**: poética & erótica, 56-85. São Paulo: Edição do Autor, 1985.
- LUDKE, M. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.
- LUKÁCS, G. **A alma e as formas**: ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACHADO, A. O filme-ensaio. **Concinnitas**, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- MAUGHAM, S. **The alien corn**: collected short stories. Nova York: Penguin Classics, 1992. v. 2.
- MARANHÃO, A. L. Ambiência sonora em musicoterapia: territórios de escuta. In: GATTINO, G. S. (org.). **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.
- MINAYO, M. C. S. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Revista Ciência & Saúde Coletiva**, v. 17, n. 3, p. 621-626, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a07.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

NORDOFF, P.; ROBBINS, C. **Creative music therapy**. New York: John Day Company, 1977.

OLDFIELD, A. **Interactive music therapy – a positive approach**: music therapy at a Child Development Centre. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006.

PAVIANI, J. O ensaio como gênero textual. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, 5., 2009, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos** [...]. Caxias do Sul, 2009. Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o_ensaio_com_o_genero_textual.pdf. Acesso em: 28 ago. 2018.

PESSOA, F. Não sei quantas almas tenho. *In*: PESSOA, F. **Novas poesias inéditas**. 4. ed. Direção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática, 1993. p. 48.

PIAZZETTA, C. M. F.; CRAVEIRO DE SÁ, L. Contribuições da teoria da complexidade à construção do campo teórico da Musicoterapia. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA, 12., 2006, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: [s.n.], 2006.

QUEIROZ, G. J. Música e musicalidade. *In*: GATTINO, G. S. **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.

RÉVÉSZ, G. **Introduction to the psychology of music**. Mineloa: Dover, 2001.

ROCA, J. D. Memórias de un neurólogo. **Medicina**, v. 16, n. 4, 1994. Disponível em: <http://www.revistamedicina.net/ojsanm/index.php/Medicina/article/view/38-5>. Acesso em 10 set. 2020.

RODRIGUES, I. O. Tema: música e cores — uma proposta de interpretação musical em musicoterapia. *In*: GATTINO, G. S. **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.

ROSA, M. **A entrevista na pesquisa qualitativa**: mecanismos para a validação dos resultados. Belo Horizonte: 2008.

SACKS, O. **Vendo vozes**: uma jornada pelo mundo dos surdos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

SACKS, O. **Enxaqueca**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

SACKS, O. **Tempo de despertar**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997a.

SACKS, O. **A ilha dos daltônicos**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997b.

SACKS, O. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997c.

SACKS, O. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997-2005.

SACKS, O. **Com uma perna só**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SACKS, O. **Um antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SACKS, O. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SACKS, O. **Vendo vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SACKS, O. **O olhar da mente**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010b.

SACKS, O. **Tio Tungstênio**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2011.

SACKS, O. **Diário de Oaxaca**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

SACKS, O. **A mente assombrada**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

SACKS, O. **Gratidão**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

SACKS, O. **Sempre em movimento**: uma vida. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2015b.

SACKS, O. **Enxaqueca**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2015c.

SACKS, O. **O rio da consciência**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

SACKS, O. A música que salva. [Entrevista cedida a] Antonio Gonçalves Filho. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 2007b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,oliver-sacks-e-a-musica-que-salva,56952>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SACKS, O. **Tudo em seu lugar**: primeiros amores e últimas histórias. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SALDÍVAR, N. G. El ensayo como poética del pensamiento: entrevista con Liliana Weinberg. **Revista Andamios**, v. 4, n. 7, p. 271-287, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28207965_El_ensayo_como_una_poetica_del_pensamiento_Entrevista_con_Liliana_Weinberg. Acesso em: 10 de set. 2020.

SAMPAIO, R. T. Prefácio: construções brasileiras em musicoterapia ou construção de uma musicoterapia brasileira? *In*: GATTINO, G. S. (org.). **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.

SILVA, A. A. da. As noções de *Stimmung* em uma série histórica: entre disposição e atmosfera. **Revista Trans/Form/Ação**, Edição Especial, v. 39, p. 53-74, 2017.

Disponível em:

<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/6593/4333> Acesso em: 20 set. 2021.

SILVA, A. D. As tessituras do tempo e a arte da memória no cinema. **Guará**, v. 6, p. 16-26, jan./dez. 2016.

SILVA, A. D. Cena 03 - nas veredas da linguagem, mito, cinema e literatura. *In*: DIAS, A. (org.). **Interseções e intermédias**: literatura, cinema e arte em confluência. Cascavel: Unioeste, 2018.

SILVA Jr., J. D. da. **Interfaces entre musicoterapia e bioética**. Curitiba: CRV, 2015.

SILVA, S. M. **Estética da existência e *parresía* cínica**: sua trans-historicidade moderna na experiência foucaultiana da pintura de Édouard Manet. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) — Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2020.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. 2020. Disponível em:

<https://pt.br1lib.org/book/13704199/2a5c4e> Acesso em: 30 set. 2020.

SOUZA, E. P. Traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica. **Doc On-line**, n. 24, p. 42-59, set. 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/434>. Acesso em: 20 set. 2020.

SOUZA, T. de. De Beatles a mitos. **Revista Bizz Especial**. The Beatles Anthology: uma edição para ler e guardar. São Paulo: Abril, 2003.

STIMMUNG. *In*: **Dicionário Michaelis** alemão-português. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-alemao/busca/alemao-portugues/stimmung/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THE BEATLES. **Let it be / Deixe estar**. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/the-beatles/95/traducao.html>. Acesso em: 15 jun. 2020.

UNIÃO BRASILEIRA DAS ASSOCIAÇÕES DE MUSICOTERAPIA (UBAM).

Definição de Musicoterapia. Disponível em:

<https://ubammusicoterapia.com.br/institucional/musicoterapia/definicao/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. *In*: VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WALTER, J. C. F. **Para ver em busca de *Stimmung***: atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

WEST, R. **The fountain overflows**. Londres: Macmillan, 1957.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WIGRAM, T.; PEDERSEN, I. N.; BONDE, L. O. **A comprehensive guide to music therapy**: theory, clinical practice, research and training. London: Jessica Kingsley, 2002.

WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY. **What is music therapy?** Disponível em: <http://www.wfmt.info/wfmt-new-home/about-wfmt/>. Acesso em: 8 nov. 2015.

ZUCKERKANDL, V. **Homem o músico**: som e símbolo. Tradução de Gregório J. Pereira de Queiroz. [19--?]. v. 2.

ZUCKERKANDL, V. **Sound and symbol**: music and the external world. Princeton: Princeton University Press, 1973.

DISCOGRAFIA

BUFFALO SPRINGFIELD. **For what it's worth**. Hollywood: Columbia Studios, 1966. 1 disco sonoro.

THE BEATLES. **All you need is love**. London: Olympic Studios; Abbey Road Studios, 1967. 1 disco sonoro.

THE GRATEFUL DEAD. **Uncle John's Band**. San Francisco, California: Pacific High Recording Studio, 1970. 1 disco sonoro.

FILMOGRAFIA

A MÚSICA nunca parou. Direção: Jim Kohlberg. Adaptação de: The Last Hippie. Roteiro: Gwyn Lurie, Gary Marks, Oliver W. Sacks. Elenco: Alexander Johnson, Cara Seymour, J.K. Simmons, James Urbaniak, Jesse Roche, Josh Segarra, Julia Ormond, Lou Taylor Pucci, Max Antisell, Peggy Gormley, Ryan Karels, EUA: Essential Pictures, 2011. 1 DVD (105 min), widescreen, color.

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

- ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. Parataxis. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura III**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 73-122.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ADORNO, T. W. **Notes sur la littérature**. Paris: Flammarion, 2009.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALVES, L. K. Do texto à tela: implicações narrativas. **Revista de Literatura, História e Memória**: Literatura no cinema, v. 6, n. 7, p. 255-263, 2010. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/4483/3417. Acesso em: 20 nov. 2021.
- ARAÚJO, N. S. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização? **Littera Online**, São Luís, v. 2, n. 3, p. 6-23, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/inde.php/littera/article/view/449/272>. Acesso em: 22 set. 2018.
- ASSIS, J. M. M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.
- AUGUSTO, M. F. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume, 2004.
- BAHIANA, A. M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARCELLOS, L. R. M. Qu'est-ce que la Musique en Musicothérapie. **La Revue de Musicothéra- pie**, v. 4, n. 4, 1984.
- BARCELLOS, L. R. M. **Musicoterapia**: alguns escritos. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- BARCELLOS, L. R. M. Musicoterapia em medicina: uma tecnologia leve na promoção da saúde – a dança nas poltronas! **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 33-47, 2015.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto**: imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BAZIN, A. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELMIRO, C. A. *et al.* **Onde está a literatura?** Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (org.). **A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Tradução de Maria Luíza de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIN, W. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986a.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986c. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, W. Teses sobre a filosofia da história. *In*: BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, magia e política**. Tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a. (Coleção Todas as Artes).

BOURRIAUD, N. **Radicante: por uma estética da globalização**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b. (Coleção Todas as Artes).

BRANDALISE, A. **Musicoterapia músico-centrada: Linda – 120 sessões**. São Paulo: Apontamentos, 2001.

BRASIL. Projeto de Lei da Câmara n.º 25, de 2005. Dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de Musicoterapeuta. **Diário do Senado Federal**, Brasília, 7 abril 2005. Disponível em: legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?t=38979. Acesso em: 28 set. 2018.

BRUSCIA, K. **Case studies in music therapy**. Phoenixville: Barcelona Publishers, 1991.

BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHAL, T. Tradução e recepção na prática comparatista. *In*: CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 217-259.

COELHO, L M. E. Quando o silêncio pousa na musicoterapia. *In*: GATTINO, G. S. (org.). **Perspectivas práticas e teóricas da musicoterapia no Brasil**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2021.

COSTA, A. **Compreendendo o cinema**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

CRUZ, A. D. da. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Cascavel: ADUNIOESTE, 2012.

CRUZ, A. D. da; LIMA, M. de F. G. (org.). **Literatura e poéticas do imaginário**. Cascavel: ADUNIOESTE, 2012.

DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DURAS, M. **O deslumbramento de Lol V. Stein**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, M. **Escrever**. São Paulo: Rocco, 1994.

DURAS, M. **A doença da morte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLÜSSER, V. Ensaios. *In*: FLÜSSER, V. **Ficções filosóficas**. São Paulo, Edusp, 1998.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

GUMBRECHT, H. U. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, H. U.; ROCHA, J. C. C. (org.). **Máscaras de mimesis**: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, H. U. **Production of presence**: what meaning cannot convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

JUSTINO, L. B. Literatura de multidão como estratégia de leitura da narrativa brasileira contemporânea. *In*: JUSTINO, L. B. **Literatura de multidão e intermedialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015. p. 131-157. (Série Literatura & Interculturalidade).

LIMA, L. C. **Limites da voz**. (Montaigne, Schlegel, Kafka). 2. ed. rev. Rio de Janeiro: TOPBOOKS Editora, 2005.

LIMA, L. C. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- LIMA, L. C. **Os eixos da linguagem**: Blumenberg e a questão da metáfora. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- LUKACS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. **Revista Serrote**, n. 18, nov. 2014.
- MARANHÃO, B. A. L. **Musicoterapia**: uma visão geral. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.
- MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec, 2006.
- MISSAC, P. **Passagem de Walter Benjamin**. Tradução de Lilian Escorel. Apresentação de Olgária Matos. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- MONTAIGNE, M. de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MOREIRA, S. V. *et al.* Neuromusicoterapia no Brasil: aspectos terapêuticos na reabilitação neurológica. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, v. 14, n. 12, p. 18-26, 2012. Disponível em: <http://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2016/10/NEUROMUSICOTERAPIA-NO-BRASIL-ASPECTOS-TERAP%C3%8AUTICOS-NA-REABILITA%C3%87%C3%83O-NEUROL%C3%93GICA.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. V. (org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- OLIVEIRA, S. R. de *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologia (s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...]. Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 1.
- RIEGL, Aloïs. **O Culto Moderno dos Monumentos**: sua essência e sua gênese. Goiânia: UCG, 2006.

SILVA, A. D. da. Tessituras do tempo e a arte da memória. **Revista Travessias**, v. 7, n. 2, p. 24-38, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9264/6852>. Acesso em: 28 ago. 2018.

SULLIVAN, J. J. Essai, essay, ensaio. *In*: PIRES, P. R. (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo, IMS, 2018.

VALÉRY, P. **Œuvres II**. Paris: Gallimard, 1993.

VALÉRY, P. **Œuvres I**. Paris: Gallimard, 1997.

YATES, F. A. **A arte da memória**. Campinas: Unicamp, 2007.

ZUCKERKANDL, V. **Man the musician**. Princeton: Princeton University Press, 1976.

APÊNDICE

Carta convite aos musicoterapeutas (março 2021)

Caro(a) colega,

Como é de seu conhecimento, estou fazendo uma pesquisa — tese de doutorado — na qual pretendo analisar os possíveis encontros, ou passagens, com base na discussão de “tradução”, dos “textos”: o ensaio de Oliver Sacks “O último hippie”; a produção fílmica *A música nunca parou*, a partir dos conceitos de estética relacional e produção da presença, de Bourriaud e Gumbrecht, respectivamente; e as possíveis contribuições desse encontro ou passagem para a musicoterapia.

Na obra fílmica, há várias cenas envolvendo a personagem musicoterapeuta, convidando(a) a contribuir com a sua qualificada “leitura” de tais cenas. Certamente, as suas contribuições como musicoterapeuta serão fundamentais para o melhor encaminhamento das minhas análises.

Selecionei as principais cenas, assim como formulei um quadro-roteiro para facilitar a sua análise, entretanto, fique à vontade em acrescentar ou suprimir algum elemento.

Disponibilizo cópia do filme, solicitando (se possível) o retorno até o dia 19 de março. Avise-me que irei buscar as suas contribuições.

Muito grata.

Curitiba, 8 de março de 2021.

Ana Maria

Quadro A - Organização dos dados da pesquisa

Identificação: _____

CENAS	BREVE DESCRIÇÃO DA CENA	ANÁLISE/COMENTÁRIOS SOBRE A MUSICOTERAPEUTA E SUA PRÁTICA	ANÁLISE/COMENTÁRIOS SOBRE O GABRIEL, ENQUANTO PACIENTE DE DIANNE	ANÁLISE/COMENTÁRIOS SOBRE A PARTICIPAÇÃO DOS PAIS NO PROCESSO MUSICOTERÁPICO DO FILHO
CENA 1: ENCONTRO DE DIANNE COM GABRIEL (21:42 - 23:47)				
CENA 2: DIANNE, GABRIEL E PAI (24:08 - 25:02)				
CENA 3: DIANNE COM GABRIEL FALANDO DA MÚSICA DOS BEATLES (26:55 - 30:01)				
CENA 4: CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS DE GABRIEL (36:55 - 38:57)				
CENA 5: DIANNE E GABRIEL OUVINDO MÚSICA (39:08 - 40:00)				
CENA 6: CONVERSA DE DIANNE COM GABRIEL SOBRE A SAÍDA DELE DE CASA (44:00 - 45:00)				

CENA 7: CONVERSA DE DIANNE COM OS PAIS SOBRE A MEMÓRIA DE GABRIEL. (46:36 - 48:37)				
CENA 8: DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/MÃOS. (55:52 - 57:02)				
CENA 9: DIANNE E GABRIEL INICIAM PRÁTICA DE PERCUSSÃO/PANDEIRO. (59:47 - 01:01)				
CENA 10: DIANNE E O PAI OBSERVAM GABRIEL TOCAR VIOLÃO PARA OS COLEGAS DA CLÍNICA. (01:06:10 - 01:07:05)				
CENA 11: CONVERSA DOS PAIS, DIANNE E O MÉDICO PARA DECIDIR AUTORIZAÇÃO PARA IDA AO SHOW DE GRATEFUL DEAD. (01:24:45 - 01:26:27)				

FAÇA UMA SÍNTESE DA CONCEPÇÃO TEÓRICA OBSERVADA NAS CENAS, TAIS COMO: CONCEPÇÃO DE MUSICOTERAPIA, DO PAPEL DA MUSICOTERAPEUTA, DE MÚSICA PARA INDIVÍDUOS COM PREJUÍZO DE MEMÓRIA, DENTRE OUTROS QUE LHE CHAMARAM A ATENÇÃO.
