

Categoría Elaboración Teórica Original

REPERCUSSÕES SENSÍVEIS DA MÚSICA EM MUSICOTERAPIA: UMA REFLEXÃO EM DIÁLOGO COM MERLEAU-PONTY

Bárbara Penteado Cabral. Río de Janeiro, Brasil
Mônica Botelho Alvim. Rio de Janeiro, Brasil

Lugar de trabajo: Universidad Federal de Río de Janeiro

Resumo

O presente trabalho parte de diálogos interdisciplinares em torno da arte, do corpo e do sentido, para propor uma discussão acerca da música na clínica musicoterápica como um fenômeno disparador do âmbito sensível. Levamos em consideração o caráter polissêmico da música enquanto fenômeno, como possibilitador de resignificação na experiência vivida na clínica pelo paciente. O objetivo principal é discutir como a experiência sensível aparece, em presença da música, na prática clínica, a partir de um diálogo com a fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Trata-se de uma pesquisa teórica realizada por meio de investigação bibliográfica, que parte de bases fenomenológico-existenciais. Para compor a reflexão, elementos da obra do músico contemporâneo John Cage, no que tange suas reflexões sobre o silêncio, contribui para uma delimitação da compreensão da música enquanto fenômeno.

Palavras chave

Clínica; Merleau-Ponty; Musicoterapia; Sensível.

Resumen

El presente trabajo parte de diálogos interdisciplinarios en torno del arte, el cuerpo y el sentido, para proponer una discusión acerca de la música en la clínica musicoterápica como un fenómeno desencadenante del ámbito sensible. Tomamos en consideración el carácter polisémico de la música como fenómeno, como possibilitador de resignificación en la experiencia vivida en la clínica por el paciente. El objetivo principal es discutir

cómo la experiencia sensible aparece, en presencia de la música, en la práctica clínica, a partir de un diálogo con la fenomenología del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Se trata de una investigación teórica realizada por medio de investigación bibliográfica, que parte de bases fenomenológico-existenciais. Para componer la reflexión, elementos de la obra del músico contemporáneo John Cage, en lo que se refiere a sus reflexiones sobre el silencio, contribuye a una delimitación de la comprensión de la música como fenómeno.

Palabras clave

Clínica; Merleau-Ponty; Musicoterapia; Sensible.

Summary

The present work starts from interdisciplinary dialogues around art, body and sense, to propose a discussion about music in the music therapy clinic as a triggering phenomenon of the sensitive scope. We take into account the polysemic character of music as a phenomenon, as an enabler of re-signification in the patient's experience in the clinic. The main objective is to discuss how sensitive experience appears, in the presence of music, in clinical practice, from a dialogue with the phenomenology of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty. It is a theoretical research carried out through bibliographical research, which starts from phenomenological-existential bases. To compose the reflection, elements of the work of the contemporary musician John Cage, with regard to his reflections on silence, contributes to a

delimitation of the understanding of music as a phenomenon.

Key words

Clinical; Merleau-Ponty; Music Therapy; Sensitive.

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é para uma pessoa viva juntar-se a um meio definido, confundir-se com alguns projetos e engajar-se continuamente neles. Na evidência deste mundo completo onde figuram objetos manejáveis, na força do movimento que vai em direção dele e onde figuram ainda o projeto de escrever ou tocar piano, o doente encontra a certeza de sua integridade.

Merleau-Ponty

INTRODUÇÃO

A investigação proposta parte de bases fenomenológico-existenciais a fim de buscar, nessa perspectiva, uma compreensão da experiência clínica no campo das psicoterapias, em diálogo com o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. A psicoterapia se configura como campo interdisciplinar, num fazer polifônico, atravessado por diversos saberes que extrapolam seus próprios limites disciplinares, buscando novas articulações (Neubern, 2009). Neste contexto, interessa-nos discutir a música na clínica como um fenômeno disparador da experiência sensível e buscamos fazer tal discussão por meio de diálogos interdisciplinares em torno da arte, do corpo e do sentido com filósofos, musicólogos, psicólogos, artistas, sociólogos e musicoterapeutas. Trata-se de uma pesquisa teórica realizada por meio de investigação bibliográfica.

Convivemos com diferentes tipos de música em diversos contextos cotidianos. Podemos afirmar que uma simples melodia pode muitas vezes se tornar trilha sonora das experiências significativas vividas. Aspectos históricos sobre a relação homem e música são discutidos a partir da crítica à tradição empírica, que considera a música como um estímulo audível exterior, inscrito na ordem da substância, devendo representar aquilo que está externo ao corpo (Heller, 2008). Uma escuta para experiência musical pretende superar essa divisão dicotômica cartesiana, para redescobrir, na pré-reflexão originária do sujeito indiviso, sentidos que não estão exclusivamente na representação racional, mas sim no sensível percebido.

Aspectos históricos da relação homem-música e o adormecimento do corpo vivido

A arte e a cultura no capitalismo tardio, segundo Adorno e Horkheimer (1995), são capturadas pelo que eles chamam de “Indústria Cultural”, numa restrita lógica de mercado. Assim, o artista objetificaria sua potência criadora em uma produção que visa o consumo, tendo como base uma mera repetição automatizada de operações padronizadas, argumento que não pretendemos desenvolver. O que nos interessa destacar é como Adorno e Horkheimer, já nessa breve descrição, indicam um ponto de aproximação para caracterizar a música no contemporâneo: o corpo vivo do artista não mais gesticularia anestesiado por regras sociais e hábitos instituídos; não mais experimentaria sua dimensão pré-reflexiva¹ na criação de diferentes sentidos. Tais apontamentos indicam o encobrimento da linguagem sensível, garantindo a previsibilidade e mensurabilidade de seu uso, regido por leis objetivas e racionalistas.

Segundo autores como Harnoncourt (1998) e Chagas (2008), a música é determinada como uma manifestação eficaz, efetiva e adequada, resultante de uma utilidade prática no horizonte do mercado de consumo contemporâneo. O maestro austríaco Nikolaus Harnoncourt (1998), contextualiza historicamente esta ideia, afirmando que a música após a Revolução Francesa perde sua grande importância como um dos pilares da vida. Posteriormente a este período, a música aparece sedimentada em seu caráter de ornamento, disponível no senso comum com uma função decorativa, para então virar como um mero ornamento ao ambiente externo. Afirma Harnoncourt (1998): “depois que deixamos de querer compreender, ou talvez que deixamos de querer compreender a música como um todo, nos foi possível reduzi-la e, de certa forma, nivelá-la” (p. 14).

Os instrumentos musicais sofrem transformações materiais na modernidade para se adaptarem à novas exigências sociais de um mercado econômico, se aproximando de um ideal estético sonoro. Também se modificam as sonoridades das composições, assim como a quantidade de músicos nas orquestras, sua dinâmica (para alcances mais distantes) e arquitetura das salas de concerto (Harnoncourt, 1998). Tais alterações provocam experiências específicas da apreciação musical, principalmente para atender maiores públicos e instrumentos solistas. Aspectos da música acompanham as transformações dos modos de pensar na modernidade. A saber, neste horizonte, a música:

¹ Importante ressaltar que “pré-reflexivo” não é o vocabulário desenvolvido por Adorno e Horkheimer em seu horizonte teórico, esta é apenas uma maneira nossa de desenvolver a discussão para a presente pesquisa.

Deixa para trás as suas características modais, afirmando-se como música tonal – modos maior e menor -, na qual, por dois séculos futuros, a harmonia iria se basear. Na tonalidade moderna, todas as notas da estrutura harmônica passaram a convergir para uma tônica, que não é uma nota, mas um acorde-eixo em torno do qual giram todos os outros da estrutura musical. A tonalidade, além de fixar um centro de repouso em uma nota-acorde, estabelece as subdivisões de compasso como um suporte métrico do campo melódico. (Chagas, 2008, p.22)

A musicoterapeuta Marly Chagas (2008) considera que a redução do modo modal para restrição das escalas tonais acompanha a passagem do mundo feudal para o mundo capitalista. O homem moderno padroniza e estrutura a medida intervalar das notas bem delimitadas, numa harmonia funcional que insere sentidos de tensão e relaxamento, estabelecendo estabilidade na convergência para o acorde eixo da harmonia.

A partir desses aspectos históricos, buscamos evidenciar uma tendência da música ser tomada em seu mero uso da racionalidade, como uma ferramenta. Na Idade Média, a Igreja Católica utiliza a música num caráter funcional, ao ser unicamente ligada à religiosidade, como um utensílio nos cultos e celebrações. No século VI, o Papa Gregório Magnum unifica o rito cristão da oração com a prática musical, através de uma estrutura monofônica, nomeando tal unificação de Canto Gregoriano.

Em outro momento, no período Barroco, é reformulada a Doutrina dos Afetos, em alemão *Affektenlehre*, que procurava estabelecer uma função de exatidão entre palavra e música. Nesta tradição, a Doutrina dos Afetos dispõe de recursos técnicos específicos e padronizados que visam a despertar emoções específicas em todos os ouvintes². Neste contexto, uma ideia musical aparecia como uma rígida materialização do afeto.

Segundo Harnoncourt (1998), no período da Pós-Revolução Francesa, a música foi usada em detrimento de intenções políticas, sendo inserida no programa pedagógico. Por meio de métodos, a música teve a função de uniformizar e educar, bem como observamos nas obras eruditas do compositor Heitor Villa Lobos uma clara intenção política. Villa Lobos “mesclou elementos da música erudita com a música popular criando uma musicalidade nacional: suas atitudes revelam suas posições políticas e deixam transparecer uma época de mudanças: mudanças na forma de retratar o Brasil” (Mendes e Pinheiro, 2010). Assim, suas influências nas canções

folclóricas assumem a clara função de apoiar o movimento nacionalista da era Vargas e seu papel no Movimento Modernista Brasileiro.

No percurso histórico da loucura, também observamos uma utilidade para a música. As musicoterapeutas Costa e Vianna (1985) afirmam que, por volta de 1840, a música passa a ser utilizada nos tratamentos psiquiátricos como uma ferramenta de trabalho, a fim de evitar os delírios. A música mantinha os doentes ocupados. Nesse contexto, era também usada como disciplinarizadora, visando uma organização da loucura no asilo.

Os musicoterapeutas Barcellos e Santos (1996) pesquisam ainda outras possíveis atribuições de sentidos pré-determinados à música: como estimuladora e organizadora de movimento do trabalho e da marcha; como incitadora (por exemplo, para a guerra); como instrumento de educação e comunicação. Não visamos esgotar a temática, o que pretendemos é afirmar como o uso da música pode se restringir à uma lógica racionalista e utilitária.

Isto posto, compreendemos como a relação com a música pode estar restrita a uma determinada experiência de mundo. No caso dos contextos expostos, de um utilitarismo engajado na perspectiva de eficiência, dispendo-se para uma otimização no uso da música em seu caráter objetivo, reificador de uma experiência singular do sujeito. Essa relação, portanto, ofusca o caráter da música como fenômeno originário da existência.

Uma escuta poética para a experiência musical. No desenvolvimento dessa discussão não pretendemos expandir um levantamento histórico minucioso de manifestações da música, o que poderia afirmar diversas compreensões de música em cada época. Este não é nosso foco, pois poderíamos recair em uma concepção meramente construtivista, que retratasse um determinado entendimento, se restringindo a um ponto de vista inserido num contexto de uma cultura específica.

O compositor brasileiro Hermeto Pascoal nos convida a outros encontros com essa arte, segundo ele, já sempre presentes na experiência. Hermeto Pascoal explora a musicalidade existente no som da voz humana, nomeando esse fenômeno “O som das auras”. Para o compositor, as frases faladas são escutadas num fraseado sonoro, que revela como há uma musicalidade polifônica presente na expressão da vida. O psicólogo americano Mitsch (1996) afirma que, em estudos nos anos 60, pesquisadores descobriram que os choros dos bebês poderiam ser considerados como uma rudimentar forma de comunicação. Os choros apresentam diferenças auditivas nas sonoridades em relação ao contexto em que acontecem: o primeiro choro do bebê tem diferença para o choro de dor, que difere do choro de fome ou mesmo do choro de prazer; outra

² Fonte extraída do endereço eletrônico, em setembro de 2016:

<https://pt.scribd.com/doc/59003354/O-Barroco>

modificação perceptível está entre os choros de bebês saudáveis e aqueles que estão doentes (Maryory apud Mitsch, 1996).

Na construção de um percurso para o fenômeno que é a música, devemos ressaltar que os elementos já destacados convergem para um importante apontamento feito pelos musicoterapeutas Barcellos e Santos (1996): a *natureza polissêmica da música*. Portanto, nossa intenção não é de esgotar as possibilidades de desvelamento da música, mas antes disso, ressaltar a *natureza polissêmica da música*, como possibilitadora de ressignificação na experiência vivida no *setting* pelo paciente (Barcellos e Santos, 1996).

Hannoncourt (1998) afirma que hoje há uma incapacidade de compreendermos o sentido da música antiga em nossa vida cotidiana, e que, para ele, isso não passa de mera renúncia de outros possíveis com a música. Os gregos Pré-Socráticos se apropriaram do conceito *mousiké* para designar a experiência do fenômeno música, como uma acepção da experiência que se aproxima à essência da música. A musicóloga Lia Tomás cita o autor Lohmann, que constrói uma perspectiva a partir dos Pré-Socráticos para o conceito:

O que levaria a mousiké a esse patamar epistemológico (e mesmo ontológico) é o fato de ela possuir uma profunda e rigorosa solidariedade com o conceito de logos, aqui entendido unitariamente como palavra pensante e relação matemática. Entre os gregos o conceito de mousiké era entendido como um tipo de entidade abstrato-matricial-lógica, pois não dependia de nenhum pressuposto anterior e era originária de todos os conceitos por conter em si uma articulação coerente apta a sistematizar diferentes domínios, sejam eles música como fenômeno sonoro, letras do alfabeto, lógica do discurso, entre outros. (Tomás, 2002, p. 52)

Ao pensarmos o conceito da *mousiké*, música não é vista como uma coisa objetiva com sentido fixo, simplesmente dado, mas ela se mostra numa articulação com *logos* como um fenômeno próprio da vida, do movimento, da abertura a diferentes sentidos, que está presente em toda existência.

A fenomenologia inaugurada pelo filósofo Edmund Husserl, na passagem do século XIX ao século XX, critica o determinismo dos pensadores racionalistas que privilegiam o puro objeto, lógica que separa ciência e experiência. Husserl chega a observar a primeira verdade apodítica no eu cartesiano, embora rejeite o eu puro e simplesmente dado, pois, segundo o filósofo, não existem objetos em si, mas um objeto é sempre para uma consciência (Silva, 2009). A ideia da intencionalidade em Husserl é fundamental para esta discussão, pois não devemos considerar a música como um ente em si, mas sim música

como experiência, percebida e vivida por alguém. Merleau-Ponty considera o projeto husserliano para desenvolver sua filosofia, pretendendo superar a dicotomia da tradição cartesiana. É nesta situação de afetação da música como experiência que pretendemos desenvolver a discussão.

Ao construir o que queremos dizer com música em musicoterapia, nos propomos a problematizar a presença da música não como um estímulo audível exterior a ser aplicado tecnicamente no *setting* visando um fim pré-estabelecido. Tampouco, propomos uma separação em aspectos musicais e verbais. Ao contrário, pensamos em uma proposta de transformação através da psicoterapia que não se esgota em nenhum desses pontos em separado. Música desenvolvida num âmbito próprio da existência é problematizada como um fenômeno de abertura para outros sentidos, que nem sempre se encontram disponíveis na palavra. No texto de 1960, *“A linguagem indireta e as vozes do silêncio”*, Merleau-Ponty (1991) afirma que “a ausência de signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso” (p. 44). Portanto, possibilidades verbais ou não-verbais são posteriores ao âmbito dessa problematização, na qual a música percebida pelo homem em sua facticidade no mundo, enquanto “meio de nossa experiência” (Dupond, 2010), se torna fenômeno disparador de sentido.

Segundo Merleau-Ponty (1971), a fenomenologia é estudo das essências no atravessamento da existência, a partir da compreensão do homem em sua facticidade. Este apontamento contribui para traçarmos uma retomada do ser bruto, meditando sobre o caráter originário da percepção, anterior a qualquer possibilidade conceitual ou representacional (Alvim, 2014). A construção do campo do sensível coexiste à condição do mundo sempre aí percebido. A abertura para linguagem silenciosa nos convoca a uma atitude de suspensão do conhecimento, para uma afinação com a diferença, na retomada do âmbito pré-reflexivo.

Abolir essas diferenças seria regressar à Subjetividade como consciência representadora que reduz todos os termos à homogeneidade de representações claras e distintas. Porém, a diferenciação própria da experiência não é posta por ela: manifesta-se nela porque é o próprio mundo que se põe a si mesmo como visível-invisível, dizível-indizível, pensável-impensável. (Chauí, 2002, p. 165)

A filósofa Marilena Chauí (2002) comenta a manifestação de sentido na experiência em seu caráter ambíguo e paradoxal. No texto de 1946, *“O primado da percepção e suas consequências filosóficas”*, Merleau-Ponty (2015) defende que há

na percepção o imanente (como o percebido: visível) e o que transcende (como algo além do que está dado: invisível). Os dois elementos não são tidos como contraditórios, pois, segundo Merleau-Ponty, “o aparecimento de algo exige indivisivelmente esta presença e esta ausência” (p.37).

Para uma maior aproximação da experiência da música como fenômeno, propomos uma articulação com a ideia de silêncio. Heller (1998) faz referência à obra do músico John Cage, atentando para o fato de que o silêncio como ausência de som, como um elemento mensurável, fica restrito a uma compreensão empírica. Ao longo dos anos 50 e 60, John Cage passa a compreender o silêncio como um elemento transcendental (Heller, 1998). Isso quer dizer que o intérprete não para de fazer música durante algum momento silencioso da música, pois os silêncios compõem toda tessitura estrutural da música, o silêncio também é performativo. Sem os momentos de pausa, toda condução rítmica da música perderia seu sentido. A filosofia de Merleau-Ponty dialoga com essa reflexão, compreendendo o que transcende como possibilidade de dar forma para aquilo que está presente silenciosamente no campo, fora da linguagem racional e normativa. O autor afirma: “temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.” (1991, p. 47). Ao considerar a palavra antes de ser pronunciada, propõe a suspensão do conhecido já pré-estabelecido, para assumir a noção de *Leib* como a retomada do corpo vivo que gesticula em situação com o mundo e, assim, traz o corpo enquanto fonte legítima de conhecimento (Alvim, 2014).

O gesto enquanto movimento expressivo originário (Alvim 2014) trata da condição de estar no mundo num acontecimento que envolve o percebido enquanto sentido, de modo que a experiência clínica possa surgir em articulação com a música enquanto corpo sensível, na retomada do ser como indivisão do visível e do invisível, “da relação íntima e originária – a carne” (Alvim, 2014). Ao que pretendemos apontar, o sentido originário de silêncio é descoberto como um convite de retorno ao campo de experiência, que está sempre aí, numa significação produzida em ato. Dialogamos com Alvim (2012) quando discute sobre a intervenção do psicoterapeuta, que:

[...] visa introduzir na situação uma novidade que lance terapeuta e participante ao âmbito do invisível, ao espaço deserto das representações, ao vazio fértil de significações. É diante do vazio que se vislumbra adiante a possibilidade, quando se vive a experiência do “eu posso”, vivência que

alimenta a ação criadora e transgressora. (Alvim, 2012, p. 1018)

Propomos problematizar essa clínica atravessada pela compreensão da experiência do sensível, tal como trabalhada particularmente por Maurice Merleau-Ponty. Propomos uma discussão que desenvolve a presença da música na clínica não como um estímulo audível exterior a ser aplicado tecnicamente, que envolveria uma concepção solipsista do sujeito. Defendemos a repercussão sensível da música como criação, no traço originário aberto pela música enquanto possibilitadora de aparição de mundo. Para tanto, o sentido originário da música como fenômeno traz a ideia de criação de sentido através do corpo como campo de experiência, numa significação gestual produzida em ato, no agora percebido. O gesto enquanto movimento expressivo originário trata da condição de estar no mundo num acontecimento que envolve o percebido enquanto sentido.

A discussão se torna pertinente ao explicitarmos que a possibilidade de elaboração explicativa racional da música, quando produzida num *setting* de musicoterapia, pode se caracterizar como uma adequação simplesmente dada e mecanicista, entendida aqui, portanto, enquanto encobridora da experiência sensível. Desse modo, considerar música enquanto fenômeno aponta para desdobramentos consoantes entre a compreensão de um processo clínico e a abertura para linguagem do sensível, para que possamos elucidar a pertinência da dimensão do sensível para a presente pesquisa, em uma poética da experiência clínica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs diálogos preliminares entre a música e a experiência clínica. Defendemos a repercussão sensível da música no *setting* terapêutico como criação, no traço originário aberto pela música, enquanto possibilitadora de aparição de mundo. Para tanto, a escuta da música como fenômeno convoca a criação de sentido através do corpo como campo de experiência, numa significação gestual produzida em ato, no agora percebido. Portanto, a possibilidade de elaboração explicativa racional da música, quando produzida num *setting* de musicoterapia, pode se caracterizar como uma adequação simplesmente dada e mecanicista, entendida aqui, portanto, enquanto encobridora da experiência sensível.

Em suma, não nos interessou uma elaboração representacional da música. Pensar a música como outro tipo de linguagem que permite fazer emergir a criação, sensibilizando o corpo vivido. Assim como John Cage desenvolveu os silêncios performativos compostos na música, como uma

produção de experiência, nós também pensamos a música na clínica como outra possibilidade de criação enquanto fonte de sentido. Podemos por ora considerar que o fenômeno da música aponta para desdobramentos consoantes entre a compreensão de um processo clínico e a abertura para linguagem do sensível. Podemos, portanto, elucidar uma importância da dimensão prreflexiva para uma escuta poética da experiência clínica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1995). *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Alvim, M. B. (2014). *A Poética da Experiência: gestalt-terapia, fenomenologia e arte*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____ (2012). A clínica como poética. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 1007-1023.
- Barcellos, L. R. M.; Santos, M. A. C. (1996). A Natureza Polissêmica da Música e a Musicoterapia. In: *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: número 1, ano 1, p. 5 – 18.
- Chagas, M. e Pedro, R. (2008) - *Musicoterapia: Desafios entre a modernidade e a contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Mauad X/ Bapera.
- Chauí, M. (2002). *Experiência do Pensamento*. São Paulo: Martins Fontes.
- Costa, C. M.; Vianna, M. N (1985). Música: uma linguagem terapêutica para psicóticos. *Revista Brasileira de Psiquiatria e da Associação de Psiquiatria da América Latina*, vol.7, nº27. Disponível em <http://biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo/1985_Clarice_Moura_Costa_Martha_linguagem_terapeutica.pdf> (acessos em 15 de agosto de 2015).
- Dupond, P. (2010). *Vocabulário de Merleau-Ponty*, tradução Claudia Berliner; revisão técnica Homero Santiago – São Paulo: Martins Fontes.
- Harnoncourt, N. (1998). *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Heller, A (2008). A. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. 173 f.
- Jardim, A (2007). *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mendes, P. M.; Pinheiro, P. da C. (2010). *Reflexões sobre a política e a linguagem: A música brasileira na*

visão de Heitor Villa-Lobos. Texto disponível em 20/03/2017, in: <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a8.pdf>

Merleau-Ponty, M. [1945] *Fenomenologia da percepção*. - 1ª ed - Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. [1946] *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. - Ed. 1 – Belo Horizonte : Autentica Editora, 2015.

_____. [1960] A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.

Mitsch, R. (1996) *Alimente o potencial de seus filhos*. São Paulo: Loyola.

Neubern, M (2009). Quem é Dono da Psicoterapia? Reflexões sobre a Complexidade, a Psicologia e a Interdisciplinaridade. In: _____. Conselho Federal de Psicologia. *Ano da Psicoterapia: Textos Geradores*. Conselho Federal de Psicologia. Brasília: CFP.

Silva, M. de L. (2009). A intencionalidade da consciência em Husserl. *Revista Argumentos*, ano 1, nº 1, UFC. pp. 45-53.

Tomás, L. (2002). *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo. Ed. UNESP.

Curriculum

Bárbara Penteado Cabral

Mestranda em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Musicoterapeuta no Centro de Atenção Psicossocial Franco Basaglia. Graduada em Psicologia e em Educação Artística/Licenciatura em Música. Especialista em Musicoterapia.

Correo de contacto: barbcabral@gmail.com

Mônica Botelho Alvim

Professora Adjunta do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Psicóloga, Mestre e Doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília (UnB).

Correo de contacto: mbalvim@gmail.com

Fecha de entrega: 3/3/17

Fecha de aceptación: 31/3/17

