

Víctor Guerra*

Diferentes funções do ritmo na subjetivação e na criação

Introdução

Era o verão de 1993 e eu estava de volta a Sarajevo (havia estado lá três meses antes), desta vez convidada por um produtor de teatro local para montar uma peça em uma das salas maltratadas da cidade sitiada. Havíamos nos conhecido durante a minha visita em abril, ele perguntou se eu estava interessada em voltar como diretora, eu respondi que sim, claro, de bom grado, e ele e as outras pessoas do teatro que conheci acolheram com entusiasmo a obra que escolhi montar: *Esperando Godot*, de Beckett. Deveria ser supérfluo acrescentar que a obra seria exibida em servo-croata: não tinha sequer pensado que os atores selecionados pudessem ou deveriam fazer outra coisa. É verdade que a maioria sabia um pouco de inglês, assim como parte dos sarajevinos cultos que viriam para ver a nossa produção. Mas o talento de um ator está intimamente ligado aos ritmos e sons da língua em que desenvolveu esse talento. E podíamos confiar que o servo-croata era a única língua que o público dominava. Àqueles que talvez pensem que soa presunçoso atrever-se a dirigir em uma língua desconhecida, só posso responder que o teatro de repertório opera atualmente com tantos circuitos internacionais quanto o repertório de ópera funciona desde sempre. Quando Arthur Miller aceitou um convite para dirigir uma representação de *Morte do caixeiro viajante* em Xangai alguns anos atrás, sabia tanto chinês quanto eu servo-croata. Em qualquer caso (confiem em mim), não é tão difícil como parece. É preciso, além das próprias habilidades teatrais, um ouvido musical e um bom intérprete (Sontag, 2001/2007, p. 261)¹.

* Associação Psicanalítica do Uruguai.

1. N.T.: Tradução livre.

Lembro-me de uma história que se enlaça com o tema do intérprete e do ritmo. Evoco um personagem da minha infância. Eu cresci em um bairro comum da cidade de Montevideú, chamado La Comercial. Levava esse nome pelo número de lojas, casas comerciais e bares que compunham sua geografia humana. Era um bairro de bares, times de futebol, murgas² e palcos.

Quando era criança, era comum que alguns aposentados ficassem na esquina conversando no bar do meu pai. Ali, reuniam-se imigrantes, antigos imigrantes italianos e espanhóis. Havia um, chamado Carmelo, que na minha adolescência era motivo de chacota porque não falava bem o espanhol, que ele misturava com seu dialeto do sul da Itália. Para provocá-lo, dizia “Lu Carmelu”. Mais de uma vez, eu o repreendia com outros aposentados: “Mas Carmelo, quando você vai falar bem o espanhol? Já faz um montão de anos que você está aqui, e continua falando assim!” (Guerra, 2006/Inédito).

Lembro que, às vezes, frente à minha insistência, ele me olhava em silêncio com um certo gesto de resignação, e dizia:

Ma, Vittorio, é la música, Vittorio, la música! E ele ia para um lado e, lentamente, cantava uma canção da sua terra. Ao mesmo tempo, cruzava os braços sobre si mesmo, como se fosse abraçar-se. Naquela época, eu não entendia e pensava: esse Carmelo está louco! (Guerra, 2006/Inédito).

Com o tempo, aprende-se que o que às vezes parece loucura pode ser parte de uma sabedoria. Carmelo, em sua “ignorância”, ensinou-me que há algo além do conteúdo da linguagem: a música, a melodia, o ritmo, que podem se tornar uma forma de sustentação do ser. A resposta que Carmelo me dava, no meu bairro de infância, teve, sem que eu soubesse, um ponto de encontro com a experiência que Susan Sontag viveu em Sarajevo. Há um “talento” que está relacionado com o ritmo e o som da língua materna, que é parte da jornada existencial do ser humano e é em si uma marca registrada de todo imigrante. Mas também, esse universo rítmico, musical, significante, é uma parte essencial das primeiras bases da constituição do ser humano, de suas marcas arcaicas de subjetivação.

As pesquisas feitas por Golse (2011) no Programa Individualizado de Língua Espanhola (PILE) mostram como o bebê entra na linguagem através da música da voz. E o psicanalista americano Rose (2006), estudando a mesma situação do ângulo oposto – isto é, sobre como o elemento rítmico e criativo de um músico tem a ver com a experiência arcaica, primária –, perguntava-se de onde surge a receptividade estética, concluindo que pode ser que a compenetração e a empatia emocionais não verbais que caracterizam a interação entre o *infans* e os pais constituem o seu protótipo, e localiza dentro dessa matriz o som e as sílabas rítmicas que compõem as bases universais da música e das palavras.

Vemos, então, como diferentes cenários reúnem o tema dos vínculos, o ritmo, a música, a palavra. Temas que se enlaçam nos diferentes protagonistas das novelas que escreve a vida.

2. Estilo musical comum no Uruguai, interpretado por um conjunto vocal acompanhado de violão e instrumentos de percussão.

Neste trabalho, tentarei desenvolver alguns desses laços.

Vamos começar com um olhar sobre como o ritmo e seus “talentos” formam parte do início da história subjetiva do ser humano.

Vínculo inicial e ritmo

A construção do vínculo entre uma mãe e seu bebê pode ser vista como uma história de encontros e desencontros, de claridades e opacidades, harmonias e desarmonias.

Inumeráveis obras dão conta das vicissitudes dessas histórias cheias de variações e de diferentes tonalidades musicais na forma de uma sinfonia inacabada que sempre se reescreve, a cada vez, com cada novo filho. Entre os diversos aspectos que a compõem, o tema do ritmo parece ser um elemento fundamental. Diferentes autores, de diferentes origens têm contribuído e trazem elementos diferentes, mas muito consistentes, sobre essa temática do ritmo. Refiro-me a autores que *provocaram* em mim um diálogo interior muito fértil, que marca o meu pensamento e meu trabalho clínico com bebês e seus pais³. Ao longo dos anos, o diálogo interno com o pensamento desses autores faz parte da melodia que se executa em mim quando penso no desenvolvimento dessas ideias.

De minha parte, entendo o ritmo em conexão com pelo menos seis perspectivas:

1. Reiteração de uma experiência de forma cíclica e com certo grau de previsibilidade (que coincide com a contribuição de Marcelli sobre os macrorritmos):

Ritmo vem de *rei*, que traduz o fato de fluir. Primitivamente assimilado a uma repetição, uma pulsação correspondente à ordem cósmica ou biológica, marcada pela recorrência, o ritmo é, então, o que retorna ou faz voltar (Marcelli, 2000, p. 112)⁴.

Grammont (1967) define o ritmo como constituído pelo retorno dos tempos marcados em intervalos teoricamente iguais.

Mas essa definição, que parece unilateralmente contínua, não deve ignorar a ideia de que a partir do ritmo também se insere a descontinuidade, tal como defende Marcelli (2000) com o conceito de microrritmos, com a introdução da surpresa e do inesperado por meio do jogo de cócegas. Esse autor acrescenta que:

O ritmo é essencialmente um articulador. Ele articula e é o que o diferencia da cadência: o ritmo é aquilo que liga através do tempo: continuidade e cesura, essa temporalidade não é feita apenas de repetições, mas

3. Na França: B. Golse (2006), R. Roussillon (2001), D. Marcelli (2000), A. Ciccone (2005), G. Haag (2005), H. Maldiney (1974), R. Prat (2007), D. Thouret (2004), S. Missonier (2007), A. Brun (2007), M. Goldbeter (2010), N. Abraham e M. Torok (1978/1987), I. Fónagy (1983), M. Gratier (2001), entre outros. No Reino Unido, F. Tustin (1987/1996), C. Trevarthen e M. Gratier (2005). Na Espanha: M. Pérez-Sánchez e H. Chbani de Pérez-Sánchez (1998), I. Cabanellas, J. Eslava, C. Eslava e R. Polonio (2007).

4. N.T.: Tradução livre.

também de surpresas, cadências e rupturas de cadência. A essência do ritmo está nessa tensão indefinível entre uma necessidade de regulação-repetição e uma espera de surpresa-assombro (Marcelli, 2007, p. 124)⁵.

É interessante, nesse ponto, salientar as contribuições de Laplanche (1992/1996) em relação ao ritmo. Esse autor – tomando como referência a quase única citação de Freud sobre o tema do ritmo – assinala que:

é necessário que o tempo linear se redobre em sua derivada (no sentido matemático do termo), é necessário que se reduplique materialmente em ritmo, esse ritmo justamente da interrupção e da conexão, do lampejo e da obscuridade, para tornar-se consciência de tempo (p. 113)⁶.

E refletindo sobre a citação de Freud em *O Problema Econômico do Masoquismo* (1924/1992), acrescenta que:

quando Freud questiona a significação energética do princípio do prazer, já não pode sustentar a concepção, apoiada pela experiência, segundo a qual todo desprazer corresponderia a um aumento de tensão, e todo prazer a uma diminuição [...], e que o fator decisivo com relação à sensação é, provavelmente, a extensão do aumento ou redução em um período de tempo. [...] Talvez seja o ritmo, o ciclo temporal das alterações, subidas e caídas da quantidade de excitação (Laplanche, 1992/1996, p. 70)⁷.

A reflexão de Freud, escassa, limitada e não retomada, abre um campo deveras fértil porque inclui uma modificação da sua teoria e concede um valor central às oscilações temporárias que se organizam na vida psíquica de maneira rítmica.

Laplanche (1992/1996) afirma que “o elemento essencial na percepção externa (sensorial) ou interna (prazer-desprazer) é o de um ritmo” (p. 71)⁸. Por outra parte, Gratier (2001) também assinala que o ritmo “envolve repetição, mas está pautado por aquilo que chamamos ritmo expressivo, que contém uma parte de irregularidade e improvisação conjunta” (p. 10)⁹, como dois músicos de jazz em processo de improvisação.

2. Uma forma de organização temporária de experiência (“eu tenho o meu ritmo para fazer as coisas”) que possui uma estreita relação com a intensidade (afetos vitais, segundo Stern, 1985/1991).

Sobre esse ponto, Trevarthen (citado por Álvarez, 1991/2006) assinala:

Como poderia a mente da criança identificar as pessoas fisicamente? Quais características de sua conduta funcionam como um diagnóstico delas? A conduta intencional tem uma série de características que não são compartilhadas com os seres inanimados. [...] O movimento inanimado declive abaixo oscila, rebota, mas não exhibe im-

5. N.T.: Tradução livre.

6. N.T.: Tradução livre.

7. N.T.: Tradução livre.

8. N.T.: Tradução livre.

9. N.T.: Tradução livre.

pulsos autogerados. Qualquer coisa que tende a explosões rítmicas sem motivação aparente, como uma mancha de luz solar refletida, parece estar viva? Essa vitalidade rítmica do movimento é a primeira identificação de estar em companhia de seres vivos (p. vii)¹⁰

A vitalidade rítmica estabelecida por essa identificação primária de “estar com” outro ser humano também concederia, para o bebê, uma forma primária de identidade.

3. O ritmo, portanto, configuraria uma das primeiras formas de inscrição da continuidade psíquica, um núcleo primário de identidade (identidade rítmica). Com relação a isso, Ciccone (2005, 2007) se refere a várias funções do ritmo, entre as quais sobressai a de ser uma base segura, e localiza esse conceito desde a fase fetal, a partir das investigações de Maiello sobre os *audiogramas*, de natureza eminentemente rítmica.

Tustin (2003) propõe o ritmo (de segurança) como:

Movimento ou padrão com uma sucessão regulada de elementos fortes e fracos de condições opostas ou diferentes. Pareceria que um ritmo regulado – isto é, um ritmo compartilhado que excede os limites de práticas restritivas exclusivamente autocentradas – procura a possibilidade de que os contrários sejam experimentados juntos com segurança, porque eles podem se modificar e transformar entre si. O resultado é um intercâmbio criativo (p. 275).

A interessante perspectiva de Tustin assume diferentes caminhos que interrogam a clínica e a própria vida. Essa autora sugere então que um ritmo que exceda, que supere a experiência autocentrada (fechamento narcisista) e se abra ao ritmo compartilhado, pode ser um elemento fecundo com efeitos de transformação em uma troca criadora. É muito interessante a coincidência que pode operar entre diferentes perspectivas teóricas, já que, por exemplo, Abraham (Abraham e Torok, 1978/1987) argumenta que há um ritmo que caracteriza a “fusão” com a mãe, e que a busca de um ritmo regular com a repetição da mesma estrutura corresponderia a um desejo de fusão total, mas de uma forma letal¹¹. Isso nos leva a pensar sobre as contribuições de Freud (1920/1984) em relação à pulsão de morte como *eterno retorno do mesmo*, isto é, um ritmo que não se abre ao outro, que não se abre ao novo, à surpresa do encontro, um ritmo que permanece idêntico a si mesmo.

10. N.T.: Tradução livre.

11. Nós, em uma pesquisa realizada há algum tempo (Díaz Rossello, Guerra, Rodriguez, Strauch e Bernardi, 1991), sustentamos que o ritmo era o organizador da angústia do bebê em momentos de *desconforto*, e que o adulto que cuida de um bebê apela basicamente a duas formas de ritmo: básico e interativo. O ritmo básico apontaria para uma experiência próxima à fusão (com o bebê nos braços), porque mantém a sua regularidade com poucas mudanças e rupturas, e é usado pela mãe no momento de dormir do bebê durante o balanceio, o movimento do corpo que parece dançar e a voz que se soma a vocalizações também rítmicas, por exemplo, as canções de ninar. Ou seja, o bebê compartilha uma experiência de um envelope rítmico que o acalma e transforma seu estado de desprazer. O ritmo interativo, por outro lado, caracteriza-se por um jogo de continuidade-descontinuidade, uma vez que introduz variações no ritmo e tem como objetivo que o bebê esteja alerta, atento e coparticipando lúdicamente de seu ambiente.

Nassikas (2011) fornece um exemplo histórico em sua análise do ritmo idêntico como experiência humana desubjetivante. Refere-se a *A Linguagem do Terceiro Reich* de Klemperer (1947/1996), que reflete sobre a batida do tambor. Observa que os nazistas criaram uma “linguagem” para abolir a experiência social anterior ao nazismo e, desse modo, orientar uma subjetivação baseada na aniquilação da diferença. Klemperer (1947/1996) descreve a experiência de assistir um desfile em 1932 com o passo militar rítmico, idêntico, no ritmo do tambor:

A tropa dava a estranha impressão de ausência de vida combinada com extremo frenesi. Não tive tempo, ou melhor, não tive capacidade emocional para desfazer o mistério dessa tropa, pois ela era apenas o pano de fundo para a figura dominante: o Tambor [...] Essa figura muda provocou meu primeiro embate com a linguagem do Terceiro Reich (p. 58-59)¹².

O tambor e o ritmo que emitia mostrariam a terrível transformação de todos os sujeitos da tropa em elementos de uma máquina sem alma, na expressão de uma linguagem, a do totalitarismo do Terceiro Reich:

A LTI pretende privar cada pessoa da sua individualidade, anestesiando as personalidades, fazendo do indivíduo peça de um rebanho conduzido em determinada direção, sem vontade e sem ideias próprias, tornando-o um átomo de uma enorme pedra rolante (Klemperer, 1947/1996, p. 66).

Parece que a massificação do idêntico, a partir do ritmo repetitivo do tambor e do desfile da tropa, tinha como objetivo limitar, ou melhor, destruir as capacidades mentais dominadas por ligações linguísticas. A experiência subjetivante se escenificaria então em uma interação permanente e estruturante entre o mesmo e o diferente, entre o conhecido e o surpreendente (inédito), que poderia estar na base da subjetivação do bebê e na criação na arte.

4. Ritmo e lei materna. Como podemos ver, o ritmo seria um dos primeiros organizadores do encontro intersubjetivo, base do advento do bebê como ser humano. Mãe-bebê, pai-bebê vão formando um ritmo em comum, como uma música necessária e fundante da dança da subjetivação. Dança cujo instrumento central é a comunicação e a linguagem corporal. A esse respeito, Meschonnic (2009) nos lembra que o papel decisivo do corpo é o corpo que fala – por meio de um gesto, uma postura, uma expressão, uma mímica, uma voz, uma entonação –, já que estamos falando com as mãos e o rosto.

E essa comunicação básica parte do necessário *compartilhamento estético e emocional* (Roussillon, 2004), que permitirá as primeiras formas de *simbolização primária* (Roussillon, 2010). Experiência fundante que permitirá a elaboração da ausência e o acesso à repre-

12. N. T.: Tradução de M. B. P. Oelsner. As traduções dessa obra, assim como as referências a números de página, correspondem a Klemperer, V. (2009). *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1947)

sentação do objeto. Essa experiência rítmica subjetivante é a possibilidade de criar uma língua própria. Uma língua primária, território do *infans*, como propõe Pontalis (2008) – que precede a “tirania das palavras” – da qual somos exilados (Gómez Mango, 2009) e para a qual retornamos, por exemplo, na cena do amor, da paixão, da arte, da análise e do contato com um bebê. Esse ritmo em comum, que chamamos *ritmicidade conjunta*, pulsará os pares dialéticos presença-ausência, continuidade-descontinuidade, articulados com a palavra. Como diz Hustvedt (1999): “Não se pode ter presença sem ausência, e a própria linguagem nasce desse ritmo. As palavras podem interpelar aquilo que falta. Onde habitam as palavras, senão em uma área entre a presença e a ausência?” (p. 124)¹³. Ela denomina essa *zona entre presença e ausência de entreidade*, onde a palavra é companheira inseparável do ritmo no processo de subjetivação. Nas palavras de Ciccone (2005), “nascemos para a vida psíquica”¹⁴, em um encontro de ritmos que se abre à crescente significação da palavra.

Assim, a função de cocriação de um ritmo poderia ser uma função materna fundamental, com base nos processos de subjetivação. Isso poderia ser englobado sob o conceito de lei ou função materna? Ao falar de lei materna, não me refiro à ancoragem desde uma perspectiva estruturalista, mas à ideia de princípios organizadores do encontro com consequências na estruturação psíquica do *infans*.

Roussillon foi o primeiro a falar do conceito de *lei materna*. Em seu livro *Paradoxos e situações limites da psicanálise* (1991/1995), ao dedicar sua elaboração ao conceito de ritmo e ritmo compatível, transmite o conceito de que se houvesse uma lei materna, seria a do respeito ao ritmo do sujeito (bebê). Da mesma forma, ele analisa o ritmo na vida psíquica e na obra de Freud, especialmente no *Projeto de Psicologia para Neurólogos*, com o conceito de *período*. Falando de trauma psíquico, Roussillon, (1991/1995) aponta que “o trauma psíquico, a dor, será pensável como fracasso dessa solução de socorro. Sua figura típica é a disritmia” (p. 210)¹⁵. Mais adiante, ele se refere a uma possível *lei do ritmo biológico*, e prevê especificamente que “poderíamos antecipar que se trata da lei materna, lei do respeito ao ritmo próprio tão faltante nas patologias narcisistas” (p. 210)¹⁶. E insiste em pensar

o trauma como efeito de uma disritmia, de um não respeito à lei biológica, ao ritmo próprio do sujeito. (...) É o ritmo próprio da criança, o respeito ao seu tempo, o que vem apoiar essa apropriação egoica. Em um ritmo rápido demais, a criança vai se sentir privada, liquefeita, inconsistente, enfrentando uma angústia de esvaziamento, de evacuação, poderia então transtorná-la sobre si em uma defesa paradoxal, ao invés de reflexioná-la. Em um ritmo lento demais, a experiência perderá seu significado, seu valor e sua vida, e o objeto intermediário se perderá nas brumas do tempo, mobilizando as angústias de perda de objeto e abandono (p. 210).

13. N.T.: Tradução livre.

14. N.T.: Tradução livre.

15. N.T.: Tradução livre.

16. N.T.: Tradução livre.

É um ponto polêmico falar de uma lei materna, mas a considero como uma maneira (por meio de processos de empatia) de regular (como faz qualquer lei) algum aspecto do funcionamento do sujeito para possibilitar a convivência com os outros. E a *lei materna do encontro* é, para mim, um princípio organizador da vida afetiva com o bebê como sujeito incipiente, que muitas vezes se encontra severamente distorcido nas patologias precoces. Por isso, retomando esses conceitos como ponto de inspiração, sugiro a ideia de que a *lei* ou *função materna* consistiriam de, pelo menos, três elementos:

- a. Respeito ao ritmo próprio do sujeito (adaptação aos tempos do bebê) e cocriação de um ritmo em comum.
- b. Espelhamento, tradução e transformação de suas vivências afetivas.
- c. Abertura à palavra, ao jogo e à terceiridade.

Esses três elementos, juntamente com outros, estariam presentes na dinâmica de um encontro estruturante, fonte também da gestação dos processos de simbolização, a partir de uma perspectiva intersubjetiva. Eles seriam parte do que poderíamos chamar de *simbolização em presença* ou *primária*. Tudo isso estaria em diálogo e ressignificação permanente com o que tem sido classicamente proposto como a *lei paterna* (transmissão da proibição do incesto e da diferença entre as gerações e os sexos, entre outros), proibições estruturantes, geradoras do trabalho de representação e deslocamentos próprios do devir subjetivo. Isso nos leva a interrogar-nos sobre um aspecto muito importante da subjetividade do bebê, que é o lugar do terceiro e a função do pai. Diferentes autores têm se ocupado disso em relação às triangulações precoces, mas um aspecto fundamental é o que queremos transmitir a partir do conceito de *lei materna*, sobre como a mãe possui o lugar do terceiro incorporado em sua mente, em relação ao desejo a respeito de seu bebê. Ainda que o envolvimento direto do pai no mundo instintivo do bebê seja algo de suma importância, queremos hierarquizar aqui o lugar do terceiro no desejo da mãe, como ela abre o horizonte libidinal do filho a um espaço terceiro, representado pelo pai.

Quanto ao espelhamento, a tradução e transformação das vivências, essas são condições essenciais e fundantes da constituição subjetiva. Sobre o espelhamento, vou eximir-me de elaboração, pois sabemos das grandes contribuições – por exemplo, Winnicott (1971/1980) – a respeito. Green (1978) nos oferece algo fundamental sobre o papel do espelhamento dos afetos, tarefa efetuada por quem cumpre a função materna na presença direta com o bebê. O autor observa:

Essa reação em espelho dos afetos da criança e da mãe me parece que vai muito além do que comumente se chama projeção. É a noção de parceiro simétrico e complementar que é fundadora de uma simbolização primária, como se cada parte do símbolo aguardasse a resposta do outro para que se pudesse criar um terceiro termo, somente constituível pela tentativa de reunião consecutiva à separação¹⁷.

17. N.T.: Tradução livre.

Creio que as palavras de Green são muito ilustrativas de um tempo de simbolização primária que podemos entender não só como uma reação, mas como uma forma de metabolizar os afetos do ânulo da complementaridade, que não seria possível teorizar apenas a partir do conceito de projeção ou identificação projetiva.

Sobre a tradução, ou “função tradutora”, podemos pensar que aquele que está encarregado de cuidar de um bebê desde o alvorecer da subjetivação, na medida em que possa estabelecer um vínculo libidinal com ele, tentará conferir sentido aos gestos corporais que ele emite. Ali se instala tanto a *violência da interpretação* (Aulagnier, 1975/1977) quanto o *prazer de tradução*. Defendo que a mãe, ao encontrar-se com seu bebê, tem uma necessidade de construir uma língua própria, exclusiva, que deve então abrir aos outros e abandonar. Além disso, esse prazer do *trabalho de tradução* vai permitir entrelaçar um prazer de contato, uma verdadeira *estética de subjetivação* que lhe permite tolerar a *violência do arcaico* (Guerra de 2013/Inédito). Violência entendida em relação à mãe (ou quem cumpre a sua função), quem, a fim de estabelecer um vínculo com o bebê, deve “desalojar” seu *self* adulto, abandonar seu ritmo de vida comum e revisitar suas experiências infantis, sua forma de comunicação primária, *infans* que a expõe a várias sensações de fragilidade, incerteza, vulnerabilidade (*regressão de ligação*). O prazer de tradução a confirmaria como aquela que pode conhecer, entender, ter a ilusão de um *saber* único que detém junto com o pai (na melhor das hipóteses), em relação a seu bebê.

Mas, por que traduzir? O que se busca com isso? Que efeito pode ter sobre o bebê? Para tentar responder, recorreremos às palavras de Susan Sontag (2001/2007):

Originalmente (pelo menos em inglês), a tradução [*translation*] versava sobre a maior diferença de todas: a diferença entre estar vivo e morto. Traduzir é, em sentido etimológico, transferir, deslocar, transportar. Com que fim? Com o de ser resgatado, da morte ou da extinção (p. 377)¹⁸.

Assim, podemos pensar que o bebê precisa ser traduzido para fazer a passagem, o deslocamento do corpo biológico para a significação erógena da vida psíquica, e assim compartilhar códigos de troca simbólica com os outros. O “estilo de tradução” de cada mãe nos falará sobre sua própria história e que lugar este bebê ocupa em seu mundo fantasmático.

Hochmann (1994/1997) faz contribuições muito interessantes sobre isso, quando propõe que a revêrie materna é uma instância metaforizante e que a mãe faz um trabalho de tradução dedicado a metaforizar as produções vocais, gestuais ou excretoras de seu bebê, e a inclui-las em sua fantasmática pessoal, seja ela qual for. Esse trabalho de tradução parece ter três características: organiza-se em um relato, está destinado a um terceiro, e é fonte de um prazer específico. Assim, as palavras que a mãe coloca sobre os atos do bebê não são um simples vocabulário, uma decodificação termo a termo. Elas estão unidas por uma sintaxe, formam parte de um relato (p. 42). Por outro lado, a histó-

18. N.T.: Tradução livre.

ria que a mãe realiza está dirigida a um outro que não é apenas o bebê, também implica um terceiro, mesmo quando não estiver presente na cena. E, de fato, o prazer produzido pela mãe, especialmente quando seu relato traduzido gera um efeito de acalmar o bebê, é um prazer de ordem libidinal. Agora, como agrega Hochmann (1994/1997): “o relato interior da revêrie interpõe entre o bebê e a mãe um filtro protetor, uma sublimação originária que se exerce em total desconhecimento da natureza sexual dessa experiência” (p. 44)¹⁹.

Hochmann (1994/1997) chamou de *autoerotismo mental* esse aspecto da suspensão do prazer direto enquadrado na produção de um relato e o prazer que lhe outorga, e assim o define: “Por autoerotismo mental, entendo algo da ordem do que Evelyn Kestemberg chamava um prazer de funcionamento, um prazer do aparelho psíquico em vias de produzir pensamentos” (p. 44)²⁰. Seria o prazer calmo e tranquilo que também surge de ir comprovando sua capacidade de consolar o bebê.

A abertura do terceiro implica não apenas uma forma de expressão do cenário do desejo materno e sua travessia pela castração, mas também implica que ela permite, concretamente, que o pai e os outros possam ocupar o espaço do bebê, e que ela aceite sua incompletude. No entanto, juntamente com isso incide um aspecto fundamental, que seria a presença de *objetos terceiros* que predizem a presença e função do pai. Refiro-me ao papel do jogo, com a introdução de diferentes objetos (objetos que denomino *objetos tutores*), que se tornam depositários e *testemunhas* do devir pulsional do bebê e dela mesma (Guerra, 2010). O corpo materno já não é a zona privilegiada de contenção e prazer com o bebê, nem tampouco o próprio corpo do bebê através de seu autoerotismo. É o deslocamento da libido que procura, no espaço dos objetos, dos brinquedos, o espaço transicional que une e separa a mãe e o bebê. A disposição lúdica materna já enlaça uma forma de *interdição*. Ao introduzir brinquedos ou elaborar jogos compartilhados, como o *jogo de esconder-se*, a mãe transmite ao bebê que ela já não é tudo para ele, e que existe um horizonte libidinal além do seu corpo e sua presença.

Denomino *interludicidade* essa gama de experiências fundamentais, ou a disponibilidade para compartilhar uma experiência lúdica cocriada por ambos, a partir da qual se entrelaçam o encontro intersubjetivo (o afeto compartilhado), o prazer libidinal, a criação e a interdição (Guerra, 2014).

E é a partir desse território que se gesta também a entrada do terceiro (pai)...

Mais uma vez, vamos recorrer à arte para metaforizar essa experiência. Neste desenho feito pelo artista Milton Matos, apreciamos um encontro mãe-bebê em abertura à terceiridade:



19. N.T.: Tradução livre.

20. N.T.: Tradução livre.

Tentei expressar isso no poema que surgiu em mim depois de apreciar a obra. O poema diz:

Três linhas em ritmo

Apenas três linhas
ondulantes
ascendentes
descendentes.
Três linhas de dança no universo da peça em bruto.
O círculo da folha envolve a figura, enquanto
ela viaja pelo papel inaugurando vida.
Inaugura traço, marca, sentido.
Pode apenas uma linha vestir de sentido um espaço vazio?

Em três linhas,
duas vidas,
uma mãe que olha um bebê
que dorme ou olha outro espaço.

Na verdade não importa
se dorme ou olha,
importa é que, juntos, estão se separando.

Porque entre a mãe e o bebê
há um espaço em branco.
Porque entre a mãe e o bebê
Pulsa um pequeno vazio:

separação,
distância,
ponte,
respiração,
ritmo.

O que os une na imagem?
O gesto do rosto que olha, que envolve?
A mão que guia
e se continua na curva do corpo?

Continuamos na descontinuidade.
Além do buraco em branco,
algo da mãe se continua:
a ondulação de um ritmo
aberto ao outro que espera desejante,
fora do quadro:
o Pai?

Poderíamos dizer que o artista “surpreendeu” a diáde em um instante de transição, de passagem, de mudança? A atenção da mãe se localiza na relação com o corpo do bebê, mas não o toca com sua mão, toca com sua atenção. A atenção do bebê, no entanto, está orientada a um terceiro espaço, algo que não é seu corpo, nem o de sua mãe. Estão unidos e separados ao mesmo tempo. Para além do espaço entre eles, além da separação, o desenho transmite uma harmonia, um movimento em comum. Um movimento materno parece continuar no movimento do bebê... Podemos pensar que é um ritmo que continua? Para onde? Procurando o que? Ou quem? O Pai? Ou quem tome o lugar da figura paterna?

Resumindo, poderíamos dizer que no poema quisemos transmitir esse movimento libidinal materno de coconstruir um ritmo com seu bebê e abri-lo ao terceiro, para que também cocrie com o bebê outro ritmo diferente.

5. Ritmo e criação literária. O poeta português Eugénio de Andrade (2011) diz:

Ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos – quem sabe onde um começa e o outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras, tateando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra, e outra ainda. Como se umas às outras se chamassem, começam a aproximar-se, dóceis; o ritmo é o seu leite; ali se fundem num encontro nupcial, ou mal se tocam na troca de uma breve confiança, quando não se repelem, crispadas de ódio ou aversão, para regressarem à noite mais opaca (p. 159).

Aqui, Eugénio de Andrade nos dá sua própria versão das origens. Poderíamos brincar com a ambiguidade da ideia. De que princípio se trata? Do princípio da escrita? Da inspiração do escritor? Do princípio da vida psíquica? Do alvorecer da subjetivação? Uma e outra dialogam, uma e outra se alimentam mutuamente. Se tomamos o caminho da criação, o poeta nos diz que a escrita nasce de um ritmo de base que provém de dentro ou de fora, e não importa identificar a origem. Ou, na verdade, nasce de um *entre*? Fala que as primeiras sílabas surgem de um *limbo*, e isso me faz lembrar dessa palavra tão cara a Pontalis, que tentou trabalhá-la no seu livro *L'enfant des limbes*. O limbo seria esse espaço intermediário entre a vida e a morte, indefinível, inapreensível, que é para ele a metáfora daquilo que nunca termina de nascer. Então, para Eugénio de Andrade, as sílabas se procuram, encontram-se, estabelecem uma ligação libidinal e se fundem em um encontro nupcial, dando a entender o valor sexual do encontro e da palavra. Mas também pode acontecer o contrário, o desencontro, a repulsa e o retorno à noite opaca do que não pôde acontecer.

Isso marca tanto o desencontro do poeta com as palavras como o que também poderia ser o desencontro de um bebê com seu entorno, quando, por efeito de uma desritmia o ritmo não acontece como *leito-sustentação* do encontro, e isso implicaria um risco na subjetivação.

Vejamos um segundo exemplo de ritmo e criação literária.

Em *Jogo da Amarelinha*, Cortázar (1963/1991) diz, sobre a escrita:

Não tenho ideias claras, nem sequer tenho ideias. Há pedaços, impulsos, blocos, e tudo busca uma forma, então o ritmo entra no jogo e eu escrevo dentro deste ritmo, escrevo por ele, movido por ele e não pelo que chamam de pensamento e que faz a prosa literária ou outra. Há, primeiro, uma situação confusa, que pode só ser definida na palavra; desta penumbra eu parto, e se o que quer dizer (se o que quer ser dito) tem força suficiente, imediatamente se começa o *swing*, um balanço rítmico que me traz à superfície, ilumina tudo, conjuga essa matéria confusa e o que padece em uma terceira instância clara e como que fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo, o livro. Esse oscilar, esse *swing* no qual se vai informando a matéria confusa, é a única certeza, para mim, da sua própria necessidade, pois, tão logo cessa, compreendo que já nada mais tenho para dizer. É também a única recompensa do meu trabalho: sentir que aquilo que escrevi é como o dorso de um gato sob a carícia, com fagulhas e um ar quear cadencioso. Assim, ao escrever, desço ao vulcão, aproximo-me das Mães, entro em contato com o Centro, seja o que for (p. 461)²¹.

Podemos apreciar a sutileza de Cortázar, que observa a partir de um território informe, caótico, e é o ritmo que o envolve e confere um certo grau de organização, tira-o da superfície e o reenvia para uma terceira instância: o texto escrito.

O filósofo Maldiney (1974) argumenta que é através do ritmo “que se opera a passagem do caos à ordem” (p. 151)²². Saímos do caos através do ritmo, que é em si mesmo uma experiência estética, em seu sentido mais primitivo. Maldiney insiste: “estético se refere ao grego *aesthesis* (sensação) e cobre todo o campo da receptividade sensível” (p. 153)²³.

E essa receptividade sensível, sensorial, não seria uma condição básica do encontro rítmico mãe-bebê?

Parece que, nesse ponto, Cortázar “se aproxima das mães”, que ajudam seus bebês a sair da angústia, da confusão, apelando ao ritmo, transformando sua angústia, a caminho de uma terceridade: produção simbólica, lúdica, território da linguagem, da alteridade, de um espaço diferente, de um âmbito terceiro?

Esses aspectos formam uma vertente paradoxal e criativa da mãe com seu bebê, que torna sua presença previsível, e sua ausência antecipável, e é um verdadeiro motor da vida psíquica, junto com o trabalho psíquico em relação ao desejo.

Quanto aos aspectos interativos, a experiência rítmica pode ser apreciada nos acoplamentos próprios da experiência com o peito, no modo como a mãe toca, acaricia (Díaz Rossello, Guerra, Rodriguez, Strauch e Bernardi, 1991), fala, entra em sincronia (Bernardi, Díaz Rossello e Schkolnik, 1986), tolera retiradas do bebê nos jogos cara

21. N. T.: Tradução de F. C. Ferro. As traduções dessa obra, assim como as referências a números de página, correspondem a Cortázar, J. (2009). *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1963)

22. N.T.: Tradução livre.

23. N.T.: Tradução livre.

a cara (Stern, 1971), e na apresentação dos objetos que capturam a atenção do bebê²⁴. Tudo isso implica um esforço do psiquismo materno e a necessidade de um funcionamento psíquico peculiar, que Winnicott (1966/1989) denominou *preocupação materna primária*, situação que envolve a emergência de ansiedades arcaicas e a entrada em cena de defesas de ordem primária.

Vejam agora um exemplo diferente de ritmo na literatura. Em seu livro *O furgão dos loucos*, Liscano (2001) descreve a situação de um prisioneiro que retorna à cela comum, depois de muito tempo isolado como punição:

Uma tarde, trazem um companheiro que passou meses em isolamento. Oferecem comida, leitura, o que for. Nada, não está interessado em nada. [...] Começa a escurecer e dois ou três começam tamborilar em uns potes de plástico, em uma caixa. O recém-chegado se junta a eles, ensaia alguns passos de dança. Gritos, aplausos. Continua dançando, mais um instante. E então não para, continua. Move-se, o corpo procura o ritmo, encontra-o. Abre-se um espaço no meio da cela, pouco a pouco se forma um círculo de homens sentados no chão, em colchões, ao redor daquele que dança. E o recém-chegado dança, dança. Com os olhos fechados dá voltas, levanta os braços, move os quadris, os ombros, requebra o corpo, para, gira no outro sentido. Os músicos estão cansados, entediados, mas a música não pode parar, outros agarram o tambor, o pote de plástico abandonado. A música deve continuar para que esse homem continue voando, viajando, na sua dança, na sua coisa, na sua felicidade. Está feliz, feliz, dá para perceber no rosto, nos olhos fechados, nas mãos, no corpo liberado. Faz meses que está sozinho, que seu corpo não sente o calor de outro corpo amigo próximo. E dança, o corpo dança, uma hora, uma hora e meia. Não estará doente? De qualquer modo, doente e feliz. Quando, finalmente, para, sorri, olha para nós. Começa a falar. Tem alguma coisa para comer? É outra pessoa, já se esqueceu de que nos deixou mais de uma hora esperando, alegres, preocupados. Já visitou o lugar que precisava visitar, quem sabe onde, com quem. Agora é outra pessoa e está aqui. Quer comer (pp. 173-174)²⁵.

Essa é uma história de um fato social, um fato humano, e é ao mesmo tempo metáfora, tecido de significados abertos. Por que não pensar nesse conto tão emotivo como uma metáfora da *ficção das origens*? Existe um “recém-chegado” que, antes de falar, comunica-se com seu corpo, que realiza uma “coreografia na presença” do olhar

24. Não vou desenvolver aqui a dimensão patógena que pode adquirir o ritmo, seja como “falso self motriz” (Guerra, 2001/Inédito) ou “procedimentos autocalmantes”, ou como parte dos “agarramentos sensoriais adesivos” como defesas extremas combinadas. Isso, unido a uma cinestesia rítmica – ou melhor, cadencial – pelo balancear do corpo ou da cabeça, ou ainda a agitação rítmica do próprio objeto, que procura a sensação de sobrevida (Haag, 2005).

25. N.T.: Tradução livre.

dos outros, que lhe “concedem a certeza de existir” (Pontalis, 1980)²⁶, e que insistentemente procura um ritmo, *seu* ritmo, que por sua vez é encontro, harmonização com o ritmo dos outros que o recebem. Todos estes conceitos a que se referem? Ao preso adulto ou a um bebê “recém chegado” ao mundo (dos outros)?

Roussillon (1991/1995) afirma:

Não existe implicitamente a ideia de uma adaptação e uma harmonização suficiente dos ritmos internos e externos durante a experiência de satisfação? Dito de outra forma, não faz falta uma harmonização suficiente de ritmos (da sucção, das pressões da mão de um e do outro, continuidade/descontinuidade do fluxo de leite, da respiração, etc., para que a satisfação ocorra verdadeiramente como algo encontrado/criado? (p. 222)²⁷.

E essa harmonização suficiente dos ritmos, não poderíamos pensá-la como uma forma de *ritmicidade conjunta* que vai gestando um sentido muito primário da identidade como sentido de continuidade psíquica²⁸? A experiência narrada por Liscano se refere ao valor do ritmo no encontro humano e também ao valor do olhar, da atenção psíquica como investimento ativo do outro (Houzel, 1995).

Poderíamos pensar que em sua dança, em seu ritmo, uma reunião consigo mesmo é estabelecida através da entrada em cena, no corpo, de uma *narrativa corporal*? Estaria, por sua vez, *narrando* uma escrita feita em seu corpo, do traço, do ritmo que outros criaram *nele* e *por ele*? Liscano, por ocasião das 4^{as} Jornadas de Literatura e Psicanálise (Montevideu, 2009) fez o comentário pessoal de que, ao testemunhar a cena narrada no livro, aquele momento dava a impressão de que o sujeito estava abraçando ritmicamente seu corpo, como se fosse abraçado por outro, como se se reencontrasse com alguém e, ao mesmo tempo, fosse *ele quem abraçava e era abraçado*. Experiências rítmicas não verbais, que falam de uma história escrita no corpo, de uma *in-fância* da língua? Reatualização de marcas primárias, das representações-coisa em relação ao objeto?

Mas também é um texto que, no aqui e agora da relação com o outro, é reescrito e se edita como algo novo, não apenas como busca de um traço do passado. Por isso, quero enfatizar a ideia de reencontro, porque para mim tanto mostra uma marca que vem do passado quanto a edição de algo novo que, a partir do presente, resignifica o anterior. E é aí, nesse paradoxo suspenso no tempo, que emerge o efeito subjetivante, renovador, que confere uma espessura criativa à experiência.

26. N.T.: Tradução livre.

27. N.T.: Tradução livre.

28. Entendo a *ritmicidade conjunta* como uma experiência do início da vida psíquica, que seria: a) uma maneira de construir a sensação de continuidade da experiência com o objeto, e integrar a descontinuidade, b) uma forma de ligar a pulsão a um objeto, c) uma matriz intersubjetiva primária (Trevanthen, 1979), cujo objetivo é o prazer libidinal do encontro e a construção do objeto interno. Por sua vez, essa *ritmicidade conjunta* – como trabalho com a pulsão e o objeto – é o prólogo do que aparecerá mais tarde como “atenção conjunta” (Scaife e Bruner, 1975), a experiência intersubjetiva de atenção, de investimento dirigido a um terceiro objeto (externo).

6. Ritmo, palavra e prosódia. *Harmonização de ritmos, ritmicidade conjunta, compatibilidade rítmica* são diferentes maneiras de nomear uma forma de encontro não verbal, que pareceria ser fundante de um núcleo primário do *self* (identidade rítmica) que, como vemos, permanece em vigor ao longo da vida e se revive *après coup* em análise, quando, por vezes, a palavra não é suficiente como forma de elaboração psíquica. Existem formas de encontro e captura da experiência emocional que margeiam a palavra e cobram valor de linguagem em uma *ancoragem muda* corporal. Stern (2005) a teoriza como a experiência do *momento presente*, em que se dá um encontro intersubjetivo sem precedentes, mais frequentemente em um nível de comunicação implícita.

Bedó (1988) incursionou profundamente nesses territórios, e se pergunta:

Pode haver um “*insight* emocional” puro, definindo-o como a apreensão afetiva do conhecimento, sem compreensão sintática? (...) Existem *insights* que são perguntas sem resposta, naquele lugar privilegiado que é o espaço analítico, onde, sob o disfarce do cotidiano, fazem-se perguntas impossíveis de responder, onde tampouco se esperam respostas, mas onde há alguém que escuta, onde se adquirem “*insights* viscerais”, por vezes responsáveis pelas grandes mudanças informuláveis em palavras (...) As limitações do verbal são conhecidas. Não é novidade que a meliosidade, o ritmo, a palavra cantada, ou a poesia, possuem uma capacidade de perfurar a barreira prosaica da linguagem discursiva (p. 83)²⁹.

Pareceria que pedir ajuda aos músicos e poetas que trabalham no limite da palavra nos oferece formas sutis de compreensão emocional de tais experiências, que podem ser de grande auxílio em nossa escuta analítica.

Continuemos escutando Bedó (1988):

Será que a experiência estética pura é capaz de entrar em contato de forma não mediada com o processo primário? (...) A emoção estética surge de um triunfo de superar as barreiras do pensamento verbal e vislumbrar verdades inefáveis. O conteúdo emotivo é sempre mais profundo do que qualquer experiência intelectual. Pré-racional, pertencente aos ritmos do corpo e da própria vida. A experiência estética fornece um *insight* massivo que as palavras por si só desvirtuariam (p. 81).

Terreno que compreende as modalidades de comunicação primária (como observa Trevarthen) e marcam sua incidência sobre os processos de mudança em um paciente em tratamento analítico. Será que um paciente em tratamento não deve também *encontrar seu ritmo*, seu tempo, seu modo de transmitir suas vivências? E não é, por acaso, parte das ferramentas analíticas intuir a necessidade, tanto de harmonizar o ritmo do paciente com o analista quanto a necessidade, em determinados momentos, de desconstruí-lo³⁰, ferramentas que

29. N.T.: Tradução livre.

30. No sentido de que a busca e a fascinação por uma *harmonização de ritmos* pode ser, em algum momento, parte de uma resistência da dupla analítica para enfrentar a alteridade e a castração.

em alguns momentos privilegiados de uma análise se expressam mais pela melodia da voz que pelo conteúdo?

Winnicott (1966/1989) diz:

Muita coisa depende da maneira como o analista usa as palavras, e, portanto, da atitude que se oculta por trás da interpretação (...). Embora a psicanálise de temas pertinentes se baseie na verbalização, todo analista sabe que, junto ao conteúdo das interpretações, a atitude por trás da verbalização tem sua própria importância, e que esta atitude se reflete nas nuances, no ritmo e em milhares de outras formas que podemos comparar à variedade infinita da poesia (p. 85)³¹.

E, por acaso, não será o ritmo uma dessas variedades?

Resumo

No presente trabalho, o autor desenvolve o tema de ritmo em diferentes aspectos. Trabalha um conceito que é apresentado como polissêmico, tentando estabelecer uma relação entre campos heterogêneos, entre expressões artísticas diversas e processos de subjetivação a partir de uma perspectiva psicanalítica. Tenta abrir o tema e desenvolver a correlação entre os processos de criação artística e os processos de constituição subjetiva. Apela aos diferentes exemplos a respeito e estabelece e desenvolve a hipótese de uma função ou *lei materna* que marcaria de uma forma peculiar de estruturação da criança, onde o ritmo desempenharia um papel importante.

Descritores: *Arte, Criação, Intersubjetividade, Ritmo, Subjetivação.*

Abstract

In the present work the author develops the theme of rhythm in different aspects. He develops a polysemic concept, trying to establish a relationship between heterogeneous fields, between diverse artistic expressions and the processes of subjectivation from a psychoanalytical perspective. He attempts to open the matter for discussion and develop a correlation between the processes of artistic creation and the processes of subjective construction. He makes use of different examples in this respect and establishes and develops the hypothesis of a function or *mother law*, which marks in a particular form the structuring of the child and in which rhythm would play an important part.

Keywords: *Art, Creation, Intersubjectivity, Rhythm, Subjectivation.*

31. N. T.: Tradução de J. L. Camargo. As traduções dessa obra, assim como as referências a números de página, correspondem a Winnicott, D. W. (1999). *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1966).

Referências

- Abraham, N. e Torok, M. (1987). *L'Écorce et le Noyau*. Paris: Flammarion. (Trabalho original publicado em 1978)
- Álvarez, A. (2006). *Live company: Psychoanalytic psychotherapy with autistic, borderline, deprived and abused children*. Nova York: Routledge. (Trabalho original publicado em 1991)
- Andrade de, E. (2011). *Prosa*. Lisboa: Modo de Ler.
- Aulagnier, P. (1977). *La violencia de la interpretación: Del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1975)
- Bedó, T. (1988). Insight, preelaboración e interpretación. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 66, 39-55.
- Bernardi, R, Díaz Rossello, J. L. e Schkolnik, F. (1986). Ritmos y sincronías en la relación madre-hijo. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 61, 93-100.
- Brun, A. (2007). *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*. Paris: Dunod.
- Cabanellas, I, Eslava, J, Eslava, C. e Polonio, R. (2007). *Ritmos infantiles: Tejidos de un paisaje interior*. Barcelona: Octaedro.
- Ciccione, A. (2005). L'expérience du rythme chez le bébé et dans le soin psychique. *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 53(1-2), 24-31.
- Ciccione, A. (2007). Rythmicité et discontinuité chez le bébé. In A. Ciccione e D. Mellier, *Le bébé et le temps* (pp. 13-38). Paris: Dunod.
- Cortázar, J. (1991). *Rayuela*. Madrid: ALLCA XX. (Trabalho original publicado em 1963)
- Díaz Rossello, J. L., Guerra, V., Rodríguez, C., Strauch, M. e Bernardi, R. (1991). *La madre y su bebé: Primeras interacciones*. Montevideu: Roca Viva.
- Fónagy, I. (1983). *La vive voix*. Paris: Payot.
- Freud, S. (1984). Más allá del principio del placer. In J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 18, pp. 1-62). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1992). El problema económico del masoquismo. In J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 19, pp. 161-176). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1924)
- Garbarino, H. (1986). *Estudios sobre narcisismo*. Montevideu: Asociación Psicoanalítica del Uruguay.
- Goldbeter, M. (2010). *La Vie socillatoire: Au coeur des rythmes du vivant*. Paris: Odile Jacob.
- Golse, B. (1999). *Du corps à la pensée*. Paris: PUF.
- Golse, B. (2006). *L'être bébé*. Paris: PUF.
- Golse, B. (2011). La musique, l'interprétation et la direction de la cure dans le travail avec les bébés. *Figures de la Psychanalyse*, 21, 165-175.
- Golse, B. e Simas, R. (2007). La question du rythme entre empathie(s) et intersubjectivité(s). *Revue Spirale*, 44, 59-64.
- Gómez Mango, E. (2009). *Un muet dans la langue*. Paris: Gallimard.
- Grammont, M. (1967). *Le vers francais, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Delagrave. (Trabalho original publicado em 1904)
- Gratier, M. (2001). Harmonies entre mère et bébé. *Revue Enfances et Psy*, 1(13), 9-15.
- Green, A. (1978). La realeza pertenece al niño. In *Donald W. Winnicott*. Buenos Aires: Trieb.
- Guerra, V. (2001). *Inquietud, hiperactividad y falso self motriz*. Inédito.
- Guerra, V. (2006). *Carmelo y la música*. Inédito.
- Guerra, V. (2007). Le rythme, entre la perte et les retrouvailles. *Revue Spirale*, 44, 139-146.
- Guerra, V. (2010). Transtornos do sono em bebês: A noite, os pesadelos e o sinistro no psiquismo parental. *Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, 14(1), 153-244.
- Guerra, V. (2013). *El complejo de lo arcaico y la Estética de la subjetivación*. Inédito.
- Guerra, V. (2014). *Indicadores de intersubjetividad 0-12 m: Del encuentro de miradas al placer de jugar juntos* [video documentário]. Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideu.
- Haag, G. (2005). Temporalités rythmiques et circulaires dans la formation des représentations corporelles et spatiales au sein de la sexualité orale. In F. Richard e F. Urribarri (dir.), *Autour de l'œuvre d'André Green: Enjeux pour une psychanalyse contemporaine* (pp. 181-192). Paris: PUF.
- Hochmann, J. (1997). Cordelia ou le silence des sirenes: Une relecture de l'autisme infantile de Kanner. In R. Perron e D. Rivas, *Autismes de l'enfance* (pp. 29-54). Paris: PUF. (Trabalho original publicado em 1994)
- Houzel, D. (1995). *L'aube de la vie psychique: Études psychanalytiques*. Paris: ESF.
- Hustvedt, S. (1999). *En lontananza*. Madrid: Circe.

- Konicheckis, A. (1999). Identité sensorielle chez le bébé et chez l'adolescent. In P. Gutton e P. Jeammet (coord.), *Troubles de la personnalité: Troubles des conduites* (pp. 139-149). Paris: GREUPP.
- Klemperer, V. (1996). *LTI, la langue du IIIe Reich: Carnets d'un philologue*. Paris: Albin Michel. (Trabalho original publicado em 1947)
- Konicheckis, A. (2008). *De génération en génération: La subjectivation et les liens précoces*. Paris: PUF.
- Laplanche, J. (1996). *La prioridad del otro en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1992)
- Liscano, C. (2001). *El furgón de los locos*. Montevideu: Planeta.
- Maldiney, H. (1974). *Regard, espace, parole*. Paris: L'Âge d'homme.
- Marcelli, D. (2000). *La surprise: Chatouille de l'âme*. Paris: Albine Michel.
- Marcelli, D. (2007). Entre les microrhythmes et les macrorhythmes: La surprise dans l'interaction mère-bébé. *Revue Spirale*, 44, 123-129.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier-Poche. (Trabalho original publicado em 1982)
- Missonnier, S. (2007). Naître: Basse continue et syncopes. *Revue Spirale*, 44, 165-179.
- Nassikas, K. (2011). *Exiles de langue*. Paris: PUF.
- Pérez-Sánchez, M. e Chbani de Pérez-Sánchez, H. (1998). *Lo cotidiano y el inconsciente: Lo que se observa se vuelve mente*. Barcelona: Paidós.
- Pontalis, J.-B. (1980). Prólogo: Encontrar, acoger lo ausente. In D. Winnicott, *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.
- Pontalis, J.-B. (2008). Eloge de l'infans et la pensée revante. In A. Wald Lasowski, *Pensées pour le nouveau siècle* (pp. 280-295). Paris: Fayard.
- Prat, R. (2007). Le rythme dans la peu. *Revue Spirale*, 44, 79-84.
- Rose, G. (2006). *Entre el diván y el piano: Música, arte y neurociencias*. Buenos Aires: Lumen.
- Roussillon, R. (1995). *Paradojas y situaciones fronterizas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1991)
- Roussillon, R. (2004). La dépendance primitive et l'homosexualité primaire en doublé. *Revue Française de Psychanalyse*, 68(2), 421-439.
- Roussillon, R. (2010). La dialectique présence-absence: Pour une métapsychologie de la présence. *Tribune Psychanalytique*, 9, 11-22.
- Scaife, M. e Bruner J. S. (1975). The capacity for joint visual attention in the infant. *Nature*, 253, 265-2666.
- Sontag, S. (2007). Traducida. In S. Sontag, *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara. (Trabalho original publicado em 2001)
- Stern, D. (1971). A microanalysis of mother-infant interaction. *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 10, 501-517.
- Stern, D. (1978). *La primera relación madre-hijo*. Madrid: Morata.
- Stern, D. (1991). *El mundo interpersonal del infante: Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós. (Trabalho original publicado em 1985)
- Stern, D. (2005). Le monde dans un gran de sable: Psychoterapie du moment present. Paris: Odile Jacob.
- Thouret, D. (2004). *La parentalité a lepreuve du développement de l'enfant: Approche psychanalytique*. Paris: Érès.
- Trevarthen, C. (1979). Communication and cooperation in early infancy: A description of primary intersubjectivity. In M. Bullowa (ed.), *Before speech: The beginning of human communication* (pp. 321-347). Londres: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. e Gratier, M. (2005). Voix et musicalité: Nature, émotion, relations et culture. In M. Castarede e G. Konopczynski, *Au commencement était la voix* (pp. 105-116). Toulouse: Érès.
- Tustin, F. (1996). *Le trou noir de la psyché*. Paris: Seuil. (Trabalho original publicado em 1987)
- Tustin, F. (2003). *Autistic barriers in neurotic patients*. Londres: Karnac.
- Winnicott, D. (1980). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa. (Trabalho original publicado em 1971)
- Winnicott, D. (1989). *Los bebés y sus madres*. Buenos Aires: Paidós. (Trabalho original publicado em 1966)